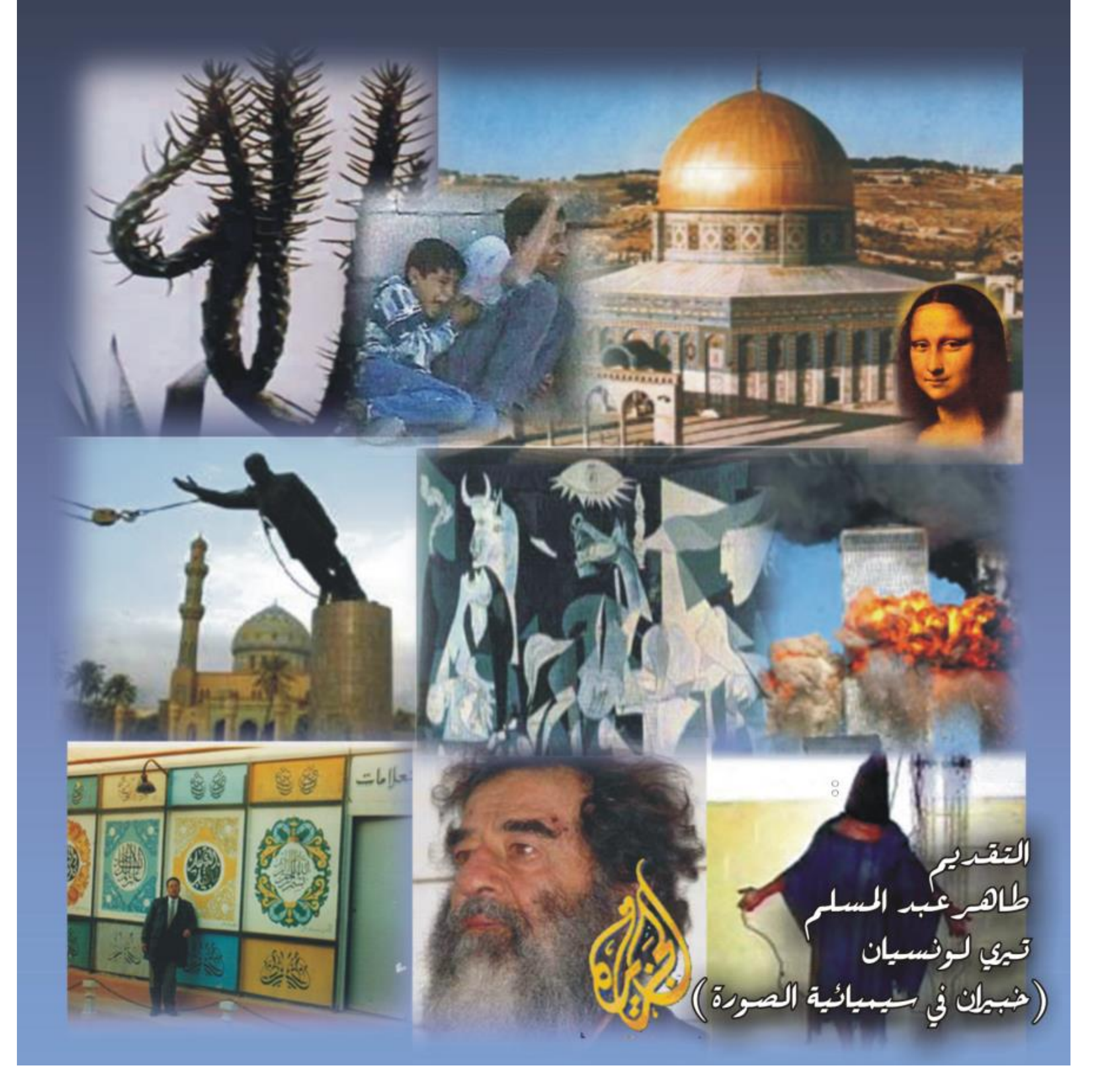
قدور عبد الله ثاني

سيميائية الصورة

مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم



تــقديــم

نظرة ما في تعبيرية الصورة

في تمظهرات اللغة، ثمة طبقات لإنتاج المعنى، وثمة ما بعد اللغة وصولا إلى التلقي وبين هذا وذاك ثمة سيكولوجيا وسوسيولوجيا ولسانيات اللغة، وبذا تحاط هذه اللغة بكشوفات بالغة الكثافة والتعقيد والثراء المعرفي.

هذه الحقيقة التي تجابهنا ونحن الشفاهيون، الإنشائيون، مستهلكي اللغة، تراكيبا وبنى مكتوبة وننشغل طويلا بسجال حول وظيفة اللغة. لكن ما نحن فيه الآن هو احتشاد لغة موازية، محملة بكثير جدا من انساق المعنى وجماليات التلقي، تلك اللغة الموازية ما هي إلا لغة الصورة مجازا: عصر الصورة، واستعارة: ثورة الصورة.

من هذا سنقرأ الصورة بنى سيميولوجية منتجة للمعنى وبذا تغدو شكلا ابستيمولوجيا مستقلا بذاته وقادرا على التعبير والتأثير ...السيميولوجيا غير العقيمة، المنتجة للمعنى هي التي تندرج في بنى الصورة وطبقاتها وتتجاور مع السيكولوجية من جهة و بأستاطيقا التعبير من جهة أخرى .

على هذا..اقرأ الباحث المثابر في سيميولوجيا الصورة قدور عبد الله ثاني، وأجد جيلا من الباحثين ماانفكوا يجدون في هذه الحفريات في بنى الصورة وعلاماتها...ما يدفع إلى مزيد من العمل لاستجلاء طبقات المعنى عبر الصورة.

الاتجاهات ما بعد الحداثية في هذا الباب لا تؤطر الباحث ولا تقيد كشوفاته، لكنها لا تبيح التهويمات اللامنهجية التي تقود إلى عجمة غير مفهومة وطلاسم وأحاج تنفر المستزيدين في هذا الباب. واقعيا نحن على صعيد الثقافة العربية أحوج ما نكون إلى دراسات معمقة في سيميولوجيا الصورة، وتاليا ما تقدمه وسائل الاتصال الحديثة عبر الشاشات المتلفزة خصوصا وعبر السينما من بنى سيميولوجية متعددة المستويات والدلالات..فالبحث في هذا الميدان عربيا مازال محدودا للغاية والكتب التي تبحث فيه معدودة، وبهذا يأتي هذا الكتاب إضافة نوعية من المؤكد أنها ستثري مجال البحث في هذا الميدان وتقدم حصيلة معرفية مميزة.

د.طاهر عبد مسلم

رئيس القسم الثقافي في صحيفة الزمان الدولية – بغداد

أستاذ في كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد

بغداد: يوم 18 أكتوبر 2004

PREFACE
Actualité de la sémiologie

Plus que jamais nous sommes plongés dans ce que **Daniel Bougnoux** (1) appelle la **«sémiosphère»**, c'est à dire ce monde de signes qui double notre monde naturel et qui nous propose un ensemble de représentations qui ne cessent de se complexifier.

C'est déjà dans les années soixante, la prolifération des signes médiatiques qui amena **Roland Barthes** (2) à faire considérablement avancer la sémiologie, en s'intéressant au mythe, à la publicité, à la mode ou au système des objets pour mieux déchiffrer la culture dite de masse.

A travers une démarche largement héritée **de Saussure**, **Roland Barthes** propose de suspendre la référence au profit des codes. C'est ce qu'il résume fort bien (3) en écrivant qu'il « faut une secousse incessante de l'observation pour accommoder non sur le contenu des messages, mais sur la facture » et en insistant sur le fait que « le sémiologue comme le linguiste, doit entrer dans la cuisine du sens ».

La métaphore peut suprendre ou sembler triviale mais elle met bien l'accent sur le caractère finalement pratique de la sémiologie qui consiste à « démonter » des systèmes de représentations pour mieux comprendre leurs modes de signification et du même coup ne pas se laisser abuser par eux.
C'est nous semble-t-il dans le même esprit que **Kaddour Abdallah-Tani** nous propose un parcours d'analyse sémiologique qui va de l'examen des concepts de la sémiologie à l'analyse des messages visuels, en passant par un chapitre consacré à l'analyse de l'image.

Sémiologie visuelle donc, essentielle à l'heure où les images se multiplient, se transforment, s'hybrident.

Multiplication qui est notamment dûe au développement et à la diversification des technologies et des supports. La numérisation est à cet égard un phénomène essentiel puisqu'elle permet de stocker des grandes quantités d'images mais aussi de les transporter de façon nouvelle. Que ce soit à l'échelle domestique à travers l'envoi d'images par courrier électronique ou sur un portable téléphonique, ou à l'échelle des télécommunications avec l'envoi d'images sur des satellites.

Une telle situation rend plus que jamais nécessaire une véritable éducation à l'image pour que les jeunes soient capables de déchiffrer mais aussi de critiquer ces messages visuels qui les sollicitent de plus en plus. L'apport de **Kaddour Abdallah-Tani** est donc essentiel à cet égard.

On notera aussi que le nouveau don d'ubiquité des images d'actualité, de fiction, de jeux, va rendre de plus en plus nécessaires des études interculturelles cherchant à mettre au jour les rapports entre des cultures constituées et l'internationalisation des images.

Transformation aussi, car grâce aux nouveaux supports numériques, les images se modifient souvent profondément. Que l'on pense aux images en trois dimensions qui peuvent nous introduire dans des mondes virtuels ou plus modestement à la photo numérique qui peut être retouchée, transformée.

C'est alors le récepteur et l'usager de ces images qui est amené à occuper une nouvelle place.

Hybridation enfin parce que de plus en plus, les images empruntent les unes aux autres, se citent mais aussi se mélangent en se déjouant ainsi des genres établis. Les images ludo-éducatives qui sont censées permettre d'apprendre en jouant sont à cet égard intéressantes, tandis que les images de la télé-réalité posent des questions importantes par rapport aux statuts de l'image dans nos sociétés.

En apportant sa contribution à l'analyse de l'image, **Kaddour Abdallah-Tani**, s'inscrit donc dans un mouvement où les chantiers de recherche ne manquent pas.

(1) **Bougnoux D.**, Textes essentiels, Sciences de l’information et de la communication, Paris, Larousse, 1993

(2) **Barthes R.**, « Eléments de sémiologie » in Communications n°4, Paris, Seuil, 1964

(3) **Barthes R.**, L’aventure sémiologique, Paris, Seuil, 1985

Dr: Thierry Lancien
Professeur des Universités
ISIC. Institut des Sciences de l'Information et de la Communication
Université Michel de Montaigne. Bordeaux 3
Ecole Doctorale. Edilec
Equipe de recherche et d'accueil Imagines

Bordeaux : le 09/11/2004

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

إن المعركة التي تدور رحاها اليوم بين الدول الصناعية الكبرى، وهيمنتها على الدول الفقيرة. هي معركة السيطرة على الصورة بشتى أشكالها، ومختلف معانيها، بدءا بالصورة التلفزيونية المباشرة عن طريق الأقمار الصناعية، والصورة السينمائية، وأفلام الكرتون، ووصولا إلى الصورة في مجال الإشهار، وكتب الأطفال، وهي ليست محايدة، بل تحمل أهدافا ورسالة، فهل النخب العربية والإسلامية واعية بهذه التحولات الكبرى؟

ولعل السبب الذي جعل من الصورة تفقد بلاغتها وسلطتها التي أعطاها إياها الصينيون القدامى، خصوصا في مجتمعاتنا العربية الإسلامية. هو راجع أساسا إلى سيادة ما يسميه علماء الاتصال بالثقافة اللفظية أو الشفوية، التي مازال بعضهم يحاربها بكل قوة (لألوهيتها)، والبعض الآخر يفرض كل الرقابة عليها لاعتبارات سياسية وأيديولوجية، على الرغم من دخولها حياتنا اليومية، وبيوتنا دون استئذان، وتقوم بتوجيهنا في غالب الأحيان.

وحتى نستطيع مقاربة منظومة الفنون البصرية الجديدة ونتأمل بعض ملامحها التقنية ووظائفها الجمالية وخاصة إيقاع هيمنتها على حياتنا المعاصرة وتوجيهها لأهم استراتيجيات التواصل الإنساني يجعلانها بؤرة

إنتاج المعنى في الثقافة المعاصرة؛ فمن يملك القدرة على المناورة بالصورة والتحكم في إنتاجها وتسويقها يستطيع إدارة المواقف لصالحه.

وإن افتراض منهجية متكاملة لتحليل الرسائل البصرية الثابتة تبدو معقدة وصعبة، وعلى القارئ والباحث أن يكون مجهزا بترسانة من الأدوات الإجرائية، واسترفاد جميع المناهج المعرفية والمنهجية المتوافرة في هذا الميدان، التي تمكنه من اكتشاف خبايا الصورة واللون، وحقلها الثقافي والفكري، لأن شروط إعداد وتكوين واستقبال هذه الرسائل تشرك معارف وثقافات من النوع التاريخي والاقتصادي والسياسي والاجتماعي والنفسي. فلذا نجد مساءلة الصورة من خلال المقاربة السيميولوجية الحديثة، هي ليست جردا لدوالها التقريرية بل عليها أن تبحث عن المدلولات الإيحائية للوصول إلى النسق الإيديولوجي الذي يتحكم في هذا النوع من العلامات.

هذه الدراسة التي نقدمها إلى الباحثين في مجال سيميائيات الأنساق البصرية، هي محصلة لدراسات متنوعة، ولقاءات عديدة مع أهل الاختصاص، وقد عرضناها على خبراء، ومختصين عبر أنحاء العالم. وإذ نشكر في هذا المقام أستاذي الدكتور أحمد حساني في اللسانيات التطبيقية، قسم اللغة العربية جامعة وهران، الذي لم يبخل علي بتوجيهاته ونصائحه القيمة طوال فترة ملازماته.

وأيضا الدكتور تيري لونسيان **Thierry LANCIEN** بروفسور في الجامعات (علوم الإعلام والاتصال) ¨جامعة بوردو، ومدرسة

الدكتوراه **EDILEC**، ومخبر الأبحاث في استقبال الصور، الذي استفدنا كثيرا من أبحاثه في سيميولوجية الأنساق البصرية، وتثمينه لبعض أبحاثي العلمية في سيميولوجية الصورة، وذلك بكتابة تقديم مطول لهذا العمل المتواضع.

كما لا أنسى الدكتور طاهر عبد مسلم. رئيس القسم الثقافي في صحيفة الزمان الدولية، وأستاذ في كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد. الذي لم يبخل علينا بملاحظاته القيمة، ورؤيته الثاقبة لأبعاد العلامة البصرية، التي أوجزها في ورقة التقديم.

وقد قمنا في هذه الدراسة بمقاربة سيميولوجية لأشهر الرسائل البصرية في العالم، وتأملنا بعض ملامحها التقنية ووظائفها الجمالية وخاصة إيقاع هيمنتها على حياتنا المعاصرة، ومن بين هذه الرسائل البصرية:

صورة الطفل محمد جمال الدرة لمصور القناة الثانية في التلفزيون الفرنسي طلال أبو رحمة، والصورة التي أبهرت العالم لكيفن كارتر، وصورة سقوط بغداد للقناة الأمريكية **CNN**، ولوحة لموناليزا " لجوكندا" ل: ليوناردو دافنشي، واللافتة الإشهارية للفيلم **HERO** الصيني، **وشعار قناة الجزيرة، وبالإضافة إلى تحليل الرسالة السمعية البصرية:** فيلم رشيدة للمخرجة يمينه بشير الشويخ، وفيلم شاطئ النجاة Cast Away لروبرت زيمكس .

وقد ارتكزت الدراسة على ثلاثة أبواب شمل الأول منها على المفاهيم الأولية للسيميولوجية، وضم خمسة فصول، وقدمنا في الفصل الأول، التمهيد التاريخي من علم النحو إلى الألسنية البنيوية، ثم انتقلنا في الفصل الثاني إلى الدليل الألسني: علاقة الدال بالمدلول، ثم في الفصل الثالث، اللسانيات والدلالة، وفي الفصل الرابع، إلى العلاقة بين الرسالة الألسنية والرسالة البصرية، ثم في الفصل الخامس، إلى البلاغة في الرسائل البصرية الثابتة، ومستويات إنتاج المعنى.

ولقد شمل الباب الثاني على سيميولوجية الصورة، وضم خمسة فصول، وقدمنا في الفصل الأول الصورة بين العين والكاميرا، ثم انتقلنا في الفصل الثاني إلى الاتصال والرسالة البصرية، ثم في الفصل الثالث تطرقنا إلى أنواع الرسائل البصرية الثابتة، وفي الفصل الرابع درسنا الصورة والصوت: عناصر التعبير السينمائي، وكيف نقرأ الفيلم ؟، وفي الفصل الخامس والأخير، تطرقنا إلى منهجية تحليل الرسائل البصرية.

وقد شمل الباب الثالث والأخير على تحليل بعض أشهر الرسائل البصرية، وضم أربعة فصول، وقدمنا في الفصل الأول تحليل ثلاث صور فوتوغرافية، وفي الفصل الثاني تحليل لوحة لجوكندا، وفي الفصل الثالث اللوحة الإشهارية وشعار قناة الجزيرة، أما في الفصل الرابع تحليل الرسالة السمعية البصرية.

الأستاذ: قدور عبد الله ثاني

أستاذ سيميولوجية الصورة، قسم علوم الإعلام والاتصال

جامعة وهران (الجزائر)

وهران 27 رمضان 1424، الموافق 10 نوفمبر 2004

مدخل عام

سيميائية الصورة

إننا لا ننكر إننا نعيش في عصر ثقافة ما بعد المكتوب، عصر الصورة، والمجتمع الفرجوي، وإنه من المعروف أن المعركة التي تدور رحاها اليوم بين الدول الصناعية الكبرى، وهيمنتها على الدول الفقيرة. هي معركة السيطرة على الصورة بشتى أشكالها، ومختلف معانيها، بدءا بالصورة التلفزيونية المباشرة عن طريق الأقمار الصناعية، والصورة السينمائية، وأفلام الكرتون، ووصولا إلى الصورة في مجال الإشهار، وكتب الأطفال، وهي ليست محايدة، بل تحمل أهدافا ورسالة، فهل النخب العربية والإسلامية واعية بهذه التحولات الكبرى؟[1] وحتى نستطيع مقاربة منظومة الفنون البصرية الجديدة ونتأمل بعض ملامحها التقنية ووظائفها الجمالية وخاصة إيقاع هيمنتها على حياتنا المعاصرة وتوجيهها لأهم استراتيجيات التواصل الإنساني يجعلانها بؤرة إنتاج المعنى في الثقافة المعاصرة؛ فمن يملك القدرة على المناورة بالصورة والتحكم في إنتاجها وتسويقها يستطيع إدارة المواقف لصالحه[2]. ولعل السبب الذي جعل من الصورة تفقد بلاغتها

---

[1] http://www.altshkeely.com/2003/index2003/rainbw.soura2003.html
قدور عبد الله ثاني: سيميولوجية التلقي البصري، ومسائلة الرسائل البصرية

[2] ـ د.صلاح فضل/ قراءة الصورة وصور القراءة./دار الشروق.القاهرة. ط1 1997.ص5.

وسلطتها التي أعطاها إياها الصينيون القدامى، خصوصا في مجتمعاتنا العربية الإسلامية. هو راجع أساسا إلى سيادة ما يسميه علماء الاتصال بالثقافة اللفظية Verbale أو الشفوية Orale، التي مازال بعضهم يحاربها بكل قوة (لألوهيتها)، والبعض الآخر يفرض كل الرقابة عليها لاعتبارات سياسية وأيديولوجية[3]، على الرغم من دخولها حياتنا اليومية، وبيوتنا دون استئذان، وتقوم بتوجيهنا في غالب الأحيان[4].

وإن افتراض منهجية متكاملة لتحليل الرسائل البصرية الثابتة تبدو معقدة وصعبة، وعلى القارئ أن يكون مجهزا بترسانة من الأدوات الإجرائية التي تمكنه من اكتشاف خبايا الصورة، لأن شروط إعداد وتكوين واستقبال هذه الرسائل تشرك معارف وثقافات من النوع التاريخي والاقتصادي والسياسي والاجتماعي والنفسي. فلذا نجد مساءلة الصورة الفوتوغرافية من خلال المقاربة السيميولوجية الحديثة، هي ليست جردا لدوالها التقريرية بل عليها أن تبحث عن المدلولات الإيحائية للوصول إلى النسق الإيديولوجي الذي يتحكم في هذا النوع من العلامات، وهذا ما يسميه بارتRoland Barthes "الأسطورة".

---

[3] محمود إبراقن.عناصر البلاغة ونظائرها في البلاغة العربية سيميولوجية السينما : مجلة الاتصال، العدد، السنة، ص63.

[4] http://www.altshkeely.com/2003/index2003/rainbw.soura2003.html
قدور عبد الله ثاني: سيميولوجية التلقي البصري، ومسائلة الرسائل البصرية

وهي عنده أيضا عمل يبين السلطة المتحكمة في الصورة لأن لها بعدين ملتصقين: تقريري وتضميني، فإذا كانت اللغة نتاج تواضع جماعي فهنالك أيضا لغة الصورة متواضع عليها تشتمل على علامات وقواعد ودلالات لها جذور في التمثلات الاجتماعية والإيديولوجية السائدة. فتصبح القراءة انتقالا من مستوى إلى آخر، أي من نسق إلى نسق آخر، وداخلهما من العلامة كمعنى إلى العلامة كشكل، ومن ثم إلى المدلول كمفهوم وهكذا دواليك.

1.الرسالة البصرية وسنن الإدراك.

الصورة: تعرف الصورة بأنها كل تقليد تمثيلي مجسد أو تعبير بصري معاد، وهي معطى حسي للعضو البصري حسب (fulchignoni)؛ أي إدراكا مباشرا للعالم الخارجي في مظهره المضيء[5]. تحمل هذه الصورة رسالتين الأولى تقريرية، والثانية تضمينية ومستمدة من الأولى. ولمزيد من رسالة إضافية يطلق عليها عادة بأسلوب إنتاجها[6].

هل يمكن اعتبار الرسالة البصرية لغة؟ ما هي العلاقة التي تربط الرسالة البصرية باللسان الذي نستعمله في قراءتها؟ هل استطاعت الدراسات السيميائية وضع حدود فاصلة بين دوال الرسائل البصرية les signifiants ومدلولاتها les signifies وتنظيم قواعدها الاستبدالية

---

5 حميد سلاسي . ما هي الصورة؟ موقع سعيد بنكراد، مجلة علامات، العدد5، 1996

6 http://www.altshkeely.com/2003/index2003/rainbw.soura2003.html
قدور عبد الله ثاني: سيميولوجية التلقي البصري، ومسائلة الرسائل البصرية

والتأليفية؟ كيف يشتغل التمثيل la représentation في الرسالة البصرية، ووفق أي أواليات mécanismes بنائية يتم تحقيق طرق التدليل la signifiance فيها؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة هو الكفيل بتعميق النظر في خصوصية الرسالة البصرية بوصفها علامة signe سيميائية تشتغل وفق تنظيم خاص ومحدد.

فماتز Christion Metz يعتبر الرسالة البصرية مثل الكلمات، وكل الأشياء الأخرى لا يمكن أن تنفلت من تورطها في لعبة المعنى. والأهم من ذلك هو الوقوف عند المبادئ التي تميز هذه الرسالة بوصفها علامة أيقونية Signe iconique، وبين اللسان la langue بوصفه نسقا مؤولا لمجمل الفعل الإبداعي الإنساني. ولعل التقاطع بين ما هو أبقوني وما هو لساني بوصفهما يشكلان معا علامة، هو ما جعل معظم الدراسات اللسانية السيميائية في بداية القرن العشرين تخلط بين الحقلين، وتدرسهما في إطار شامل هو اللغة، وبالتالي تغفل الفوارق النوعية بين التعبير الأيقوني والتعبير اللساني. ومن ثمة، فإن أول خطوة منهجية تقود إلى تحديد الرسالة البصرية، وتعيين أنماط اشتغال المعنى داخلها، تتمثل في ذاك التمييز الذي جاء به "إميل بنفنست" في معرض حديثه عن الأنظمة السيميائية التي تحمل دلالة (اللسان)، والأنظمة السيميائية التي لا تدل، وهي التي تتحقق في الموسيقى

والرقص وأشكال التعبير البصري[7]. وبناء عليه، يمكن القول إن الصيغ التعبيرية البصرية، تُشتم منها رائحة التعليل، أو القصد في التمثيل[8]، فإذا كانت العلامة اللسانية تتميز بالطابع الاعتباطي Arbitraire في علاقة الدال بالمدلول[9]: "السلسلة الصوتية:(ح ص ا ن)، لا تحيل بالضرورة على مفهوم حصان"، فإن العلامة الأيقونية –عكس ذلك– تتميز بخاصية تعليلية "Motivé". فبين صورة الحصان من جهة، وحقيقته المرجعية كحيوان في العالم من جهة أخرى علاقة مشابهة[10]. فدلالاتها ليست حصيلة تسنين، بل هي معطاة من خلال التشابه أو التجاور، وهو ما يقصيها، في رأي دي سوسير، من السيرورات التدليلية.

فإذا سلمنا بأن اللسان la langue يشتمل على تمفصل مزدوج double articulation، بموجبه تنفصل العلامة اللسانية le signe linguistique إلى عناصر التمفصل الأول، وهي الوحدات الدالة unités signifiants، أو المونيمات، وعناصر التمفصل الثاني وهي الوحدات الدنيا غير الدالة، أو الوحدات المميزة distinctives unités أو الفونيمات، فإن الحديث عن هذا التمفصل المزدوج داخل العلامة الأيقونية يعد أمرا صعبا كما ذهب إلى ذلك أمبرتو إيكو. أو مأزقا في

---

7 http://www.aljabriabed.com/n57_07.htm

8 http://saidbengrad.free.fr/ar/art1.htm

9 http://www.altshkeely.com/2003/index2003/rainbw.soura2003.html

10 قدور عبد الله ثاني: سيميولوجية التلقي البصري، ومسائلة الرسائل البصرية http://www.aljabriabed.com/n57_07.htm

منظور مارتين جولي. ولكن في حقيقة الأمر هناك في العلامة التشكيلية تمفصل مزدوج، تمفصل أول الشكلم formème وهو الوحدة الشكلية الصغرى، وتمفصل ثاني لونم colorème وهو الوحدة اللونية الصغرى[11].

لغة الصورة الفوتوغرافية وإيديولوجيتها

ابتداء من سنة 1961 عمل بارث على تطوير نظريته السيميولوجيا حول الفوتوغرافيا بوضع مجموعة من الإشكاليات ومناقشة بعض المشاكل المنهجية والنظرية التي لم تحظ باهتمامه من قبل وخاصة تحديد مكونات (اللغة الفوتوغرافية). ما هو سنن الصورة الفوتوغرافية وما هو نسقها السيميولوجي؟ هل الصورة الفوتوغرافية علامة أم رسالة؟ ما هي طريقة اشتغالها؟ من يملك سنن الصورة؟ ومتى يتم ذلك؟[12]

إن الصورة هي في المقام الأول خطاب تناظري دون سنن، بين الشيء وصورته الفوتوغرافية لا لزوم لرابط أي سنن[13]وبعبارة أخرى، إن الصورة الفوتوغرافية خطاب مشكل كمتتالية غير قابلة للتقطيع.

وإن تشكيل المعنى الثاني عبر مدلول جمالي أو إيديولوجي يحيلنا إلى ثقافة متلقي الرسالة. تتميز الصورة الفوتوغرافية، حسب (رولان

---

[11] http://saidbengrad.free.fr/ar/art1.htm

[12] http://www.altshkeely.com/2003/index2003/rainbw.soura2003.html
قدور عبد الله ثاني: سيميولوجية التلقي البصري، ومسائلة الرسائل البصرية

[13] Le message photographique, in Obvie et l'obus ; p 11

بارث)، بكونها ذات استقلالية بنيوية: تتشكل من عناصر منتقاة، ومعالجة وفق المطلبين: المهني، والجمالي، والإيديولوجي اللذين يعطيان لها بعدا تضمينيا. توجه إلى المتلقي الذي يكتفي بتسلمها فقط، بل يعيد قراءتها على ضوء ما يملك من زاد ثقافي ورمزي، أي انطلاقا من مرجعية ثقافية حضارية[14].

لقد ارتبطت الصورة على الدوام وعبر القرون بالحضارة. وعلى العموم يدين تصور الإنسان الحديث عن بابل واليونان القديمة، أو العصر الوسيط إلى البصر؛ أي إلى الصورة عوض القراء ة[15]. وإن الهدف من مساءلة الصورة الفوتوغرافية هو استخراج التمثلات الذهنية التي تبنين هذا النوع من الإنتاج، وهي تمثلات تتحكم في السلوكات اليومية للإنسان وفي القيم التي ينتجها. واستطاع بارث (أساطير) 1957 بدراسته لهذا النوع من العلامات، أن يفضح تلك الثقافة الإيديولوجيا التي تختبئ وراء ما يقدم نفسه كطبيعة بتداولها أفراد مجتمع ما بكل بداهة وعفوية[16]. فهو في العمق تأويل للعوا لم الاجتماعية في إطار التواصل الجماهيري، أيا كانت مادة هذه العوا لم وهذه الأنساق: أشياء، نصا، صورة، سلوكا. وبعبارة أخرى، إن (أساطير) هو سميائيات نقدية للإيديولوجيا. بتحليله لبعض الصور، عمل بارث

---

[14] عبد الرحيم كمال. سيميولوجية الصورة الفوتوغرافية موقع محمد اسليم. مجلة علامات. العدد 16. 2001

[15] حميد سلاسي . ما هي الصورة؟ موقع سعيد بنكراد، مجلة علامات، العدد5، 1996

[16] عبد الرحيم كمال. سيميولوجية الصورة. المرجع نفسه.

يعمل على تبيان السلطة المتحكمة في الصورة، لأن لها بعدين ملتصقين: التقريري و الإيحائي.

الأسطورة والصورة الفوتوغرافية

ما هي مكونات الأسطورة الفوتوغرافية وما هي كيفية اشتغالها ؟

يرى بارث أن الصورة الفوتوغرافية هي رسالة، وهذه الرسالة هي بذاتها حاملة لرسالة ثانية هي ما يسميه أسطورة؛ أي نسقا دلاليا تواصليا مرتبطا أشد الارتباط بالنسق الفكري السائد والقيم والدلالات التي ينتجها هذا النسق. وهنا يؤكد بارث تاريخا نية هذه الأنساق، وتاريخا نية الأساطير التي يبلورها المجتمع[17]. لأن هناك ارتباط وثيق بين الصورة والمقدس والعجيب، ويكفي أن نذكر أن الرسوم الهادفة إلى تزيين التماثيل الملكية في الأهرام، والأيقونة للمسيح عليه السلام[18].

ومن ثم فالصورة الفوتوغرافية نسق سيميولوجي يشتمل على ثلاثة مكونات: دال ومدلول، والعلاقة التي تجمعهما والتي تشكل العلامة الفوتوغرافية. ويذهب بارث أبعد من هذا المستوى فيسمي هذا (نسقا سيميولوجيا أوليا) ويسمي الأسطورة (نسقا سيميولوجيا ثانيا) يجد دعامته في النسق الأول. وهكذا يصبح النسق السيميولوجي الأول

---

[17] عبد الرحيم كمال. سيميولوجية الصورة. المرجع نفسه

[18] حميد سلاسي . ما هي الصورة؟ موقع سعيد بنكراد، مجلة علامات، العدد5، 1996

بمثابة دال فقط لمدلول هو النسق السيميولوجي الثاني[19]: 1 . دال، 2 . مدلول، 3 . علامة

وبتحويل الصورة الفوتوغرافية إلى عملية دلالية محضة تصبح الأسطورة بدورها لغة. بعبارة أخرى تصبح الصورة الفوتوغرافية لغة – موضوعا، أو لغة مادة تستعملها الأسطورة من أجل بناء نسقها، فهذه الأخيرة لغة واصفة لأنها " لغة ثانية نتكلم بها عن اللغة الأولى[20].

ولا يتحدث بارث، إلى هذا الحد من تحليله، عن مكونات دال ومدلول النسق السيميولوجي الأول (حجمها، طبيعتها، قواعد ارتباطها الخ..) فهو يحتفظ فقط بنتاج علاقتها (العلامة) فيسميه معنى كعنصر أخير للنسق السيميولوجي الأول، وشكلا كعنصر أول للنسق السيميولوجي الثاني. أما العنصر الثاني للنسق السيميولوجي الثاني فيسميه بارث مفهوما، وهو إذن المدلول الأسطوري[21].

وعلى هذا الأساس تصبح القراءة انتقالا من مستوى إلى آخر، أي من النسق السيميولوجي الأول إلى النسق السيميولوجي الثاني، وداخلهما من العلامة كمعنى إلى العلامة كشكل، ومن ثم إلى المدلول كمفهوم وهكذا دواليك. ففي هذه الصيرورة يشتغل الشكل دائما

---

[19] عبد الرحيم كمال. سيميولوجية الصورة الفوتوغرافية موقع محمد اسليم. مجلة علامات. العدد 16. 2001

[20] Roland Barthes Mythologies, Paris, Seuil, 1957, p 200

[21] عبد الرحيم كمال. سيميولوجية الصورة. المرجع نفسه.

كمستوى تقريري يستند إليه المفهوم لإنتاج الدلالات[22]. وفي هذه العملية الإنتاجية للمفهوم يؤكد بارث تداخل عاملين اثنين: التاريخ وقوة التواصل وإنتاج معنى أو معاني معينة، لأن المفهوم ليس شيئا مجردا وإنما هو مليء بظروف وبصيغة أخرى، إن المفهوم يملأ الأسطورة بتواريخ جديدة؛ أي بمعرفة الواقع التي يستند إليها قارئ الصورة الفوتوغرافية أثناء قراءته التي برمجها المرسل الجماعي أو الفردي لحظة إنتاجها. وبهذه الطريقة تعمل الصورة على (تطبيع) ما هو تاريخي وما هو ثقافي (بالمعني الأنثروبولوجي للكلمة)[23]. وخاصة تاريخ دمقرطة الصورة هو نفسه تاريخ دمقرطة الكتابة، لأن القرن 18، كان منعطفا أساسيا في تاريخ الطباعة بحيث أتاحت هذه الأخيرة إمكانية النشر الجماهيري، ومن هنا نلاحظ ظهور الصحافة والرسوم الشعبية، والصورة الشمسية، التي أصبحت تمكن للفقراء والأغنياء من تحقيق رغبتهم في الخلود[24].

---

[22] Genzel david,/ de la publicité à la communication, opcit, p153

[23] عبد الرحيم كمال. سيميولوجية الصورة الفوتوغرافية موقع محمد اسليم. مجلة علامات. العدد 16.

[24] حميد سلاسي. ما هي الصورة؟ موقع سعيد بنكراد، مجلة علامات، العدد5،

حرفية خطاب الصورة الفوتوغرافيا

فهو عبارة عن خطاب حرفي ورمزي، وإن تحديد الفوتوغرافيا يتم قبل كل شيء بالعلاقة التي تربطها بالواقع، لأنها تقليد تمثيلي مجسد أو تعبير بصري معاد. فإذا كانت الصورة الفوتوغرافية تمثل الواقع الحرفي فإنها في نفس الوقت تخضع هذا الواقع إلى عمليات تقليص، وتصغير في إطار محدد: تقليص الحجم، والزاوية واللون. لكن هذا التقليص لا يعني هنا التحويل (بالمعنى الذي تستعمله الرياضيات). يقول بارث: (إن الانتقال من الواقع إلى صورته الفوتوغرافية لا يستلزم حتما أن نقطع هذا الواقع إلى عناصر وأن نشكل من هذه العناصر علامات تختلف ماديا عن الشيء الذي تقدمه للقراءة)[25].

بصيغة أخرى: في مقابل هذا (واقع حرفي) هنالك (خطاب حرفي) تَقَابُلُ ينبني على خاصيات علائقية وليست مادية؛ لهذا السبب يسمي بارث هذا الخطاب الحرفي أو التقرير خطابا إدراكيا، وللتمكن من العناصر التقريرية الخالصة التي تشكله، على القارئ أن يحذف ذهنيا علامات الإيحاء[26].

وهكذا فعلى مستوى الخطاب الحرفي (إن العلاقات التي تشتغل بين الدوال والمدلولات ليست علاقات تحويل إنما هي علاقات

---

25 message photographique, in Obvie et l'obus ; p 11 Le

26 http://www.altshkeely.com/2003/index2003/rainbw.soura2003.html قدور عبد الله ثاني: سيميولوجية التلقي البصري، ومسائلة الرسائل البصرية

تسجيل، وإن غياب السنن يؤكد حقيقة أسطورة (طبيعية) الصورة الفوتوغرافية : المشهد هنا أمامي مأخوذ بطريقة ميكانيكية وليس إنسانيا (لأن ما هو ميكانيكي هو ضمانة موضوعيته.)[27] ولكن ما يؤكده بارث هو أن هذه "الطبيعية" والموضوعية للفوتوغرافيا وهم كامل لأن كل صورة، مهما كانت طبيعتها تنتج مدلولات إيحائية يسميها بارث "مدلولات رمزية" وهي مدلولات تاريخية وثقافية، لأن كل صورة فوتوغرافية تفترض قبلا مرسلا إليه، فرديا كان أو جماعيا[28].

مفارقة الصورة الفوتوغرافيا وآليات التطبيع

يرى بارث أن هناك تواجد خطابين في نفس الوقت للصورة الفوتوغرافية وهذه هي المفارقة الفوتوغرافية: خطاب بدون سنن (وهو التناظر الفوتوغرافي)، خطاب ثاني مسنن، والتسنين هنا يحيل إلى (الصنعة الفوتوغرافية)؛ أي الكتابة والبلاغة الفوتوغرافية بصيغة أخرى؛ أي إنتاج خطاب إيحائي أو مسنن انطلاقا من خطاب بدون سنن. إننا أمام نسق وصيرورة إيحائية ينبني فيهما الرمزي فوق الحرفي[29].

لكن عدم إمكانية صورة حرفية خالصة وخطاب حرفي خالص يجب ألا ينسينا عملية أخرى تتحكم في إنتاجية الصورة الفوتوغرافية ومزامنة للأولى، <إن الصورة الحرفية التقريرية تعمل على (تطبيع)

---

27 Rhétorique de l'image", in Obvie et l'obus, Seuil, 1982, p 25

28 http://www.altshkeely.com/2003/index2003/rainbw.soura2003.html

قدور عبد الله ثاني: سيميولوجية التلقي البصري، ومسائلة الرسائل البصرية

29 المرجع نفسه. ص11.

خطاب رمزي يمسح علامات الترميز الدلالي الإيحائي. وهو ترميز مكثف جدا في الصورة الإشهارية، بهذه الطريقة يصبح الخطاب الحرفي دالا موحيا للمدلولات الإيحائية.

وخلاصة القول إن التقرير له وظيفة تطبيعية بالنسبة للإيحاء وهذه الوظيفة التي تشتغل داخل الصورة الفوتوغرافية هي ما يؤكد في الأذهان أسطورة الواقع الموضوعي والخالص، والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو : كيف يمكن أن نشرح هذه العودة تزامنيا للطبيعة " أو الطبيعي الذي يتمكن من مسح مضمون المستوى الرمزي (على الأقل بالنسبة للقارئ غير الحاذق) ؟

إن الخاصية الأساسية للفوتوغرافيا تكمن، حسب بارث، في نوعية الوعي الذي تحركه أو تصنعه : إن المشاهد للصورة الفوتوغرافية يعي في نفس الوقت الكينونة الآنية للشيء الممثل كما يعي كينونته الماضية أيضا، إن الصورة تختلق صنفا جديدا من الزمان، الزمكان اللامنطقي بين "هنا" و "في الماضي"، إنها تؤسس لما يسميه بارث (لا واقعية الواقع الفوتوغرافي) أي إن "عودة الحرفي والتقريري "يطبع" المدلولات الإيحائية للتاريخ والثقافة[30].

إشكالية قراءة الصورة الفوتوغرافيا

---

[30] http://www.altshkeely.com/2003/index2003/rainbw.soura2003.html
قدور عبد الله ثاني: سيميولوجية التلقي البصري، ومسائلة الرسائل البصرية

إشكاليات القراءة الطبيعية/القراءة العالمة: من المشاهدة إلى الوصف

وإلى جانب هذا النوع من المدلولات يحلل بارث المدلولات الإيحائية التي ترتبط باللغة والمعرفة، وهي مدلولات إيديولوجية أيضا. وتزامنت معالجة بارث لهذا المشكل مع مناقشته لقضية تعدد معاني الصورة الفوتوغرافية. فكل صورة فوتوغرافية توحي بمجموعة من الدلالات اللاثابتة ويبقى القرار للقارئ في اختيار أو إنتاج البعض منها. وهكذا فإن قراءة الصورة الواحدة يتعدد نظريا بتعدد القراء.

لكن بارث يذهب أبعد من هذا ليقول إن اختلاف القراءات ليس مفتوحا إلى ما لا نهاية. فهذه القراءات مرتبطة بالمعارف المستثمرة في الصورة: معارف لغوية، أنثروبولوجية، تجريبية، جمالية. ولشرح هذا التقليص لعدد القراءات الممكنة، سيفترض بارث وجودا ضمنيا لنوع من المضامين الثابتة والتكوينية للإنسان الاجتماعي داخل مجموعة لغوية وثقافية معينة. إن هذه المضامين الثقافية لتأويل الصورة الفوتوغرافية مضامين تاريخية وتتطور مع تطور المجتمع الذي ينتج هذه الصورة أو يستقبلها[31].

وبصيغة أخرى، فإن كل اللغات الذاتية تتشكل، تجاه الخطاب الرمزي لصورة فوتوغرافية، على صرح لغة اجتماعية واحدة وحول "

---

[31] http://www.altshkeely.com/2003/index2003/rainbw.soura2003.html
قدور عبد الله ثاني: سيميولوجية التلقي البصري، ومسائلة الرسائل البصرية

معجم عميق": معجم مسنن مثل النفس التي هي نفسها " مركبة مثل اللغة ". وهنا يمزج بارث بين مقاربتين مختلفتين (لاكان ويونغ). فالخطاب الرمزي يشغل في عمق حركيته البنيات اللغوية التي هي إما بنيات لاشعورية جماعية وإما بنيات ثقافية مؤطرة تاريخيا. وهكذا فإن إدراك صورة ما يشغل في العمق صيرورة لغوية بأكملها. فوصف صورة مثلا هو في العمق عملية إنتاج مدلولات إيحائية: وهو بالضبط عملية إضافة خطاب ثان مأخوذ من السنن الذي هو اللغة إلى الخطاب التقريري الأول. واللغة (مهما أخذنا كل الاحتياطات لكي نكون دقيقين في الوصف) هي قدرا، إيحاء بالنسبة للخاصية التناظرية للصورة الفوتوغرافية. فليس الوصف إذن عملية دقة أو نقصان، إنه تغيير بنيوي، وهو التدليل لشيء آخر غير الذي تظهره الصورة.

ويقدم بارث، في مقاله " بلاغة الصورة "، وصف الصورة الفوتوغرافية على أنها لغة واصفة. من هذا المنظور تصبح اللغة نسقا واصفا تعمل بنياته المورفولجية والتركيبية والدلالية على تغيير بنيات اللغة الفوتوغرافية، وحتما إضافة دلالات أخرى.باختصار كل وصف هو إيحاء وكل إيحاء هو لغة واصفة والعكس صحيح[32].

---

[32] عبد الرحيم كمال. سيميولوجية الصورة الفوتوغرافية موقع محمد اسليم. مجلة علامات. العدد 16. 2001.

وهكذا فالخطاب الرمزي للصورة الفوتوغرافية مشكل قبلا من قبل المجتمع والتاريخ والثقافة، واللغة، وإذن لا يمكن وجود تقريرية خالصة وليس هنالك مستوى تحت- لغوي.

الرسالة البصرية وإنتاج المعنى

إن "اللغة البصرية" التي يتم عبرها توليد مجمل الدلالات داخل الصورة هي لغة بالغة التركيب والتنوع وتستند من أجل بناء نصوصها إلى مكونين:

البعد العلاماتي الأيقوني

البعد العلاماتي التشكيلي

فالرسالة البصرية تستند، من أجل إنتاج معانيها، إلى المعطيات التي يوفرها التمثيل الأيقوني كإنتاج بصري لموجودات طبيعية تامة (وجوه، أجسام، حيوانات، أشياء من الطبيعة...)، وتستند من جهة ثانية إلى معطيات من طبيعة أخرى، أي إلى عناصر ليست لا من الطبيعة ولا من الكائنات التي تؤثث هذه الطبيعة. ويتعلق الأمر بما يُطلق عليه التمثيل التشكيلي للحالات الإنسانية، أي العلامة التشكيلية: الأشكال والخطوط والألوان والتركيب (ما يعود إلى الطريقة التي يتم من خلالها إعداد المساحة المؤهلة لاستقبال الانفعالات الإنسانية مجسدة في الأشكال والأشياء والكائنات)[33].

---

[33] http://saidbengrad.free.fr/ar/art1.htm

إن البعد التضميني والدلالي للصورة هي نتاج تركيب يجمع بين ما ينتمي إلى البعد الأيقوني (التقليد التمثيلي المجسد أو التعبير البصري المعاد الذي يشير إلى المحاكاة الخاصة بكائنات أو أشياء...) وبين ما ينتمي إلى البعد التشكيلي مجسدا في أشكال من صنع الإنسان وتصرفه في العناصر الطبيعية، بتراكمية ثقافية من تجارب أودعها أثاثه وثيابه ومعماره وألوانه وأشكاله وخطوطه. وتعد الصورة، من هذه الزاوية، ملفوظا بصريا مركبا ينتج دلالاته استنادا إلى التفاعل القائم بين مستويين مختلفين في الطبيعة، لكنهما متكاملان في الوجود : فكما أن العلامة الأيقونية تشير إلى تركيب لمجموعة من العناصر المؤدية إلى إنتاج دلالة ما، فإن العلامة التشكيلية لا تشتغل باعتبارها كذلك إلا في حدود تأويلها ككيان حامل لدلالات[34].

من هذا المنطلق، يمكن طرح قضية الدلالة والتدليل في الرسالة البصرية، وكيفيات تحول المرجع الفوتوغرافي من الحياد والصمت إلى علامة، وإلى نص لا ينفلت من لعبة المعنى. وهو الطرح الذي يستدعي مستويين اثنين على الأقل في قراءة الرسالة البصرية[35]:

. المستوى الأول: هو الداخل–الأيقوني intra-iconique بوصفه يحيل على أسلوب وإخراج mise en scène معنيين.

---

34 http://saidbengrad.free.fr/ar/art1.htm

35 http://www.aljabriabed.com/n57_07.htm

. المستوى الثاني: هو الخارج-الأيقوني extra-iconique، أو ما يسميه ECO بسنن التعرف le code de la reconnaissance.

إن رصد هذين المستويين في علاقتهما الجدلية والمتداخلة يقود إلى تحديد وجهة نظر الفاعل الفوتوغرافي، ورؤيته للعالم. وهي الرؤية التي تعين مسار الصورة، إطارها، ومواضيعها، إيقاعاتها وألوانها، بكلمة واحدة: طريقة تمثيلها[36]. فإذا كان المستوى الأول من القراءة يرتبط بإدراك الصورة الفوتوغرافية في أبعادها الفنية والتشكيلية والتقنية، وينحصر في التعامل مع ظاهرية الصورة في استقلال عن فاعلها l'actant، فإن المستوى الثاني يرتبط بالتدليل أو التأويل، أي (الحديث عن قيم دلالية تعد الصورة مهدا لها، أي تقديم الصورة من أجل التمثيل لقيمة ما أو قيم ما).

تركيب الصورة:

وهو القاعدة الأساسية، التي يتبعها السيميائي في تركيب الصورة ابتداء من شكلها، إلى تنظيمها الداخلي والتنظيم الجمالي واستخدام الألوان وعمق الصورة:

-الإطار: وهو الفضاء الذي نعطيه للصورة بغرض ملاحظتها ويكون إما مستطيلا أفقيا أو عموديا.

---

36 http://www.altshkeely.com/2003/index2003/rainbw.soura2003.html قدور عبد الله ثاني: سيميولوجية التلقي البصري، ومسائلة الرسائل البصرية

-التنظيم الداخلي :ويشمل:

المحور العمودي : يقسم الصورة إلى قسمين،القسم الأيسر،يمثل الحاضر أو الماضي القريب، والجزء الأيمن يمثل المستقبل القريب.

- قطرين منشأين كما يلي: قطر الاقتراب من الزاوية العليا اليمنى نحو الزاوية السفلية اليسرى،وقطر الابتعاد من الزاوية السفلى اليسرى إلى الزاوية العليا اليسرى كمايلي:

-المحور الأفقي: الذي يفرق بين الأرض والسماء، كما يفرق بين المنطقة المادية والمنطقة المعنوية.

-التنظيم الجمالي: فالصورة يمكن أن تقسم إلى (04) أسطر متموضعة في ثلث الصورة والتقاطعات لهذه الأسطر هي نقاط القوة التي يستعملها السيميولوجي لوضع الرموز المفتاحية للصورة.

-الضوء-اللون بالأسود والأبيض: عند أخد صورة باللونين الأسود والأبيض فإنها تترجم موقع لفعل ماضي، أما استخدام الألوان سواء بالإضاءة الشمسية التي تخلق إحساسا بالطبيعة، أو الإضاءة الاصطناعية واستخدام القلم الملون وتناسق الألوان الذي يزيد من ديناميكية الصورة وحيويتها[37].

---

[37] http://www.altshkeely.com/2003/index2003/rainbw.soura2003.html
قدور عبد الله ثاني: سيميولوجية التلقي البصري، ومسائلة الرسائل البصرية

-العمق: إذا كان الموضوع واضحا، فعلى السيميولوجي أن يبعده عن عمق المجال، وإذا كان غامضا فإنه يكون متضمنا في عمق المجال[38].

المعنى الحقيقي والمعنى المجازي: DENOTATION ET CONNOTATION:

في الرسالة اللسانية، المعنى الحقيقي هو المعنى الأصلي للكلمة، أما المعنى المجازي فهو مفهوم من المفاهيم الثانوية لنفس الكلمة وهي معاني في غالبها غير موضوعية أي عاطفية تخيلية، ويعبّر عنها عن طريق أوجه البلاغة كالكناية، والاستعارة...وتكون الكلمة أحادية المفهوم MONOSEMIE عندما تعبر شيء واحد وواضح، ومتعدد المفهوم POLYSEMIE عندما تعبر عن عدة أشياء مختلفة.

أما في الرسالة الأيقونة(الصورة). فالسؤال: ماذا ترى في الصورة؟ أي وصفها يمثل المعنى الحقيقي لها، والسؤال: فسّر هذه الصورة؟ يمثل معناها المجازي، وعن تعدد المفهوم في الصورة، فقد تم إجراء تجربة من خلال تقديم خمسة صور بدون عنوان ولا شرح إلى مجموعة من الأشخاص المختلفين في السن والمستوى الثقافي، حيث طلب منهم الإجابة على السؤالين السابقين وتم استنتاج أن مفهوم المعنى المجازي

---

38 http://www.altshkeely.com/2003/index2003/rainbw.soura2003.html
قدور عبد الله ثاني: سيميولوجية التلقي البصري، ومسائلة الرسائل البصرية

يتعدد ويعود السبب في ذلك إلى الظروف الاجتماعية والثقافية[39].

كما أن المعنى الحقيقي يقدّم حقائق موضوعية،واضحة انطلاقا من النص والصورة، في حين أن المعنى المجازي (الرمزي) يقدّم قيم ذاتية، شاعرية، سيكولوجية وعاطفية[40]:

وفي الحقل الإشهاري، نجد هذين النظامين في الرسائل الإشهارية، حيث يتم صنع بعض الرسائل حسب الوظيفة الحقيقية فهي رسائل معنية بالمعلومات الخاصة بالمنتوج وفقيرة من ناحية الرموز، فهي رسائل تقدّم وتعرض الشيء الذي يحتل الفضاء فيها، فهو إشهار غرضه الشهرة (إعلامي)، وهناك بعض الرسائل يحدث معها العكس، إذ يتم صنعها حسب الوظيفة المجازية،فهي فقيرة من حيث المعلومات الخاصة بالموضوع، وغنية من حيث الاشتراكات المختلفة فتمر من الشيء إلى الإشارة التي يختفي أمامها الموضوع المروج له أمام العاطفية والشاعرية والسيكولوجية[41].

السند والمتغير:

---

39 Bernard Cocula, Claude Peyroutet/ Sémantique de l’image , opcit. p37-38

40 Michel Jouve / communication et publicité : théorique et pratique, opcit p109

41 Genzel david,/ de la publicité à la communication, opcit, p153

السؤال الذي يطرح هنا هو:ما هو العنصر المهم في الصورة؟ عن طريق استعمال السند والمتغير، يمكن تأسيس المعنى في الصورة وكشف العنصر المهم فيها.

مثال: يد تلبس قفازا، القفاز هو السند، أما المادة فهي المتغير(قد يكون القفاز من صوف، قطن، جلد،...)، بوجود المتغير يختلف المعنى،كذلك التحليل يعتمد كثيرا على الأشياء والأشخاص الموجودين على الصورة، إذا ليس السند من يعطي المعنى،بل إدخال المتغير هو الذي يعطي المعنى، وبذلك فحسن اختيار المتغير من طرف السيميولوجي هو الذي يرفع معنى الاتصال ويوّضح العنصر المهم[42].

وأخيرا هنالك جانب آخر لجدلية الخطاب الرمزي/الإيحائية /اللغة الواصفة. ويتعلق الأمر بالنسق الوصفي. فتحليل الصورة الإيحائية يتطلب مبدئيا استعمال نسق تختلف قواعده وأشكاله عن قواعد وأشكال الصورة – الموضوع، واللغة أيضا. وهنا يطرح السؤال: إذا كانت هنالك خاصية معينة للمدلولات الإيحائية ولا توجد لغة تحليلية تناسب هذه الخاصية فكيف نستطيع الإلمام بهذه المدلولات الإيحائية وتسميتها وهو سؤال صعب التجاوز[43].

---

[42] Michel Jouve / communication et publicité : théorique et pratique, opcit p109

[43] Rhétorique de l' image" , in Obvie et l'obus, Seuil, 1982 , p 25

وقد اهتم "رولان بارث" بصفة خاصة بالصورة الإشهارية ولكن اهتم أيضا بالأنساق الدلالية غير اللسانية في تحليله السيميولوجي، وخاصة في بحثه{بلاغة الصورة}، فيرى: أن للصورة ثلاث رسائل[44]:

. الرسالة اللغوية. Le message linguistique

. الصورة التقريرية L'image dénotée

. بلاغة الصورة Rhétorique de l'image

ولقد ورد في هذا المقام عدة شبكات لتحليل الصورة الثابتة لكثير من المنظرين المعاصرين وعلى رأسهم "لوران جرفيرو" في كتابه "انظر كيف نفهم تحليل الصورة[45] والعالمان "بيروتات وكوكيلا "في كتابهما "دلالة الصورة[46]. وإن ابتكار منهجية تحليل الصورة عند هؤلاء العلماء تقوم على ثلاثة عناصر أساسية[47]

وصف الرسالة – مقاربة إيكونولوجية [48]–مقاربة سيميولوجية

---

[44] Roland barthes.l'obvie et l'obtus.essais critiquesIII ed : du seuil.1982.p

[45] Laurent gervereau/ voir comprendre analyser les images, Paris, Edition, découverte, 1994

[46] Bernard Cocula, Claude Peyroutet/ Sémantique de l'image , opcit. p37-38

[47] عبد الله ثاني قدور.تشكيل رسوم الأطفال وسيميولوجية الاتصال في الفن التشكيلي المعاصر.مطبعة الشباب وهران. سنة 2003.ص8

[48] **Iconographie** étude descriptive des différentes représentations figurées d'un même sujet ; ensemble classé des images correspondantes ; étude de la représentation figurée dans une oeuvre particulière (ensemble de illustration d'un ouvrage)

إيكونوغرافيا :أيقنا دراسة كل ما يمثل شخصا ، دراسة كل ما يمثل عهدا

Iconologie dans la culture et l'art classiques, sciences et art de se servir des emblèmes,symboles et allégories figuratifs ,(étude de la formation ,de la transmission et de la signification des représentations figurées en art.

إيكونكلوجيا : توضيح خصائص الرموز في الرسم ، توضيح خصائص الرموز في النحت ،جدول الرموز ، شرح الرموز.

الباب الأول

المفاهيم الأولية للسيميولوجيا

الفصل الأول: التمهيد التاريخي من علم النحو إلى الألسنية البنيوية

الفصل الثاني : الدليل الألسني: علاقة الدال بالمدلول

الفصل الثالث: اللسانيات والدلالة

الفصل الرابع: العلاقة بين الرسالة الألسنية والرسالة البصرية

الفصل الخامس: البلاغة في الرسائل البصرية الثابتة، ومستويات إنتاج المعنى

الفصل الأول

التمهيد التاريخي : من علم النحو إلى الألسنية البنيوي

التمهيد التاريخي

إن تاريخ السيميولوجيا يعود إلى بداية الميلاد، إلى ألفي سنة مضت، ويرى إيكو أن الرواقيين stoiciens، هم أول من قال بأن العلامةsigne: دالا ومدلولاsignifiant,signifié، وأن السيميائيات المعاصرة، ارتكزت في فلسفتها، وبعدها الفكري على اكتشافات الرواقيين[49] وأن العلامة، هي كل أنواع السيميائيات[50]، أي ليس العلامة اللغوية فقط، وإنما أيضا العلامة المنتشرة في شتى مناحي الحياة الاجتماعية. وفي بداية القرن الماضي بشر عالم اللسانيات السويسري فردناند دي سوسير Ferdinand de Saussure[51] بميلاد علم جديد

---

[49] الرواقيين هم أصلا من العمال الأجانب في أثينا وبالتالي فهم دخلاء عليها. فأصلهم الحقيقي يعود إلى الكنعانيين الفنيقيين القادمين من أرض كنعان (من تخوم صيدا لإلى غزة فالبحر الميت) إلى شمال إفريقيا (ليبيا، تونس، الجزائر، المغرب)، والذين انتقلوا إلى أثينا، ومع هؤلاء ظهر لأول مرة في الحضارة الإغريقية. أولئك الذين لايتكلمون اليونانية كلغة أصلية. وهؤلاء حسب إيكو اكتشفوا أن الاختلاف في أصوات اللغات وحروفها، أي شكلها الخارجي الذي يدعى بالدال، ينبغي أن لايخدعنا، فوراء هذه الاختلافات الشكلية الظاهرية بين اللغات البشرية، توجد مرجعيات ومدلولات متماثلة تقريبا، ويصل أمبرتو إيكو إلى أن هؤلاء البرابرة(أي الذين يتكلمون اليونانية كلغة أم) قد سبقوا دي سوسير في اكتشاف الفرق بين الدال والمدلول، فهؤلاء الدخلاء كانوا يمتلكون تجرة لا يمتلكها اليونانيون، أي تجربة الإزدواج الثقافي والحضاري واللغوي من خلال ثلاث لغات: الكنعانية، والبونية، والأمازيغية، واليونانية.

[50] تر د. رشيد بن مالك. السيميائية أصولها وقواعدها. منشورات الاختلاف. سنة 2002. ص21.

[51] ولد فاردينان دي سو سير سنة 1857 بجنيف من آسرة عريقة معروفة بكثرة العلماء و كانت دراسته الأولى في الفيزياء و الكيمياء، و اهتم فيما بعد بالدراسات اللغوية و اللسانيات و غادر جنيف سنة 1876 إلى ابسيج بألمانيا المدينة التي كانت تعتبر المركز العلمي اكثر إنتاجا و حيوية في البحوث، اللسانية ، و فيما تلقى دراسته العلمية و اللغوية في النحو المقارن مع جماعة من النحات كما اهتم بدراسة بعض اللغات الأوروبية الستماريتية و الفارسية السلافية القديمة والليتوانية والارلندية القديمة و لغات أخري ، و خلال إقامته بألمانية أصدر كتابين : قديمة 1879أصدركتابه

أطلق عليه اسم "السيميولوجيا"، هذا العلم الذي ستكون مهمته، كما جاء في دروسه التي نشرت بعد وفاته، هي "دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية". ولقد كانت الغاية المعلنة والضمنية للسيميولوجيا هي تزويدنا بمعرفة جديدة ستساعدنا، لا محالة، على فهم أفضل لمناطق هامة من الإنساني والاجتماعي ظلت مهملة لوجودها خارج دائرة التصنيفات المعرفية التقليدية[52].

كثرت الدراسات السيميائية الحديثة وتشعبت مجالاتها ضمن حضارات مختلفة عديدة، بحيث لم تختص بها أمة دون أخرى. وقد بدأ الدارسون يتفحصون نصوص الحضارات القديمة بحثا رفات الدراسات السيميائية لعلهم يفلحون في وجود بدايات معمقة وجادة لهذا العلم، أملين بذلك توجيه البحث في مجال السيمياء من خلال إعطاء إحاطة شاملة لهذا العلم ، ولو أن مجرد الإحاطة تبدو صعبة التحقيق ، إلا أن هذا لن يكون عائقا لديهم .

الأول النظام البدائي للضوائت في اللغات الهندية و الأوروبية و في سنة 1881اصدر كتابه الثاني "استعمال المضاف المطلق في اللغة الالسنسكريتية " وهما اللتايان اللذان حققا له شهرة شبه علمية ، و هو لا يتجاوز 24 من عمره و لكنه انتقد انتقاد من طرف الألمان في هده الكتابين ، و على آثرها غادر لبسيج إلى باريس سنة 1880 و كلف بتدريس في المدرسة التطبيقية العليا للدروس بباريس و كان من تلامذته في هده المرحلة من الأسماء، الكبيرة في اللسانيات الفرنسية و في سنة 1891عاد إلى Darmesteter Gramont et Millet جنيف والتحق بجامعتها و اشتغل أستاذ كرسي دفيد التاريخ المقارن للغات (و أوربية إلى غاية 1896) لما نقطع عن العمل و دخل في عزلة قامة و في سنة 1907 عاد إلى التدريس بعد إلحاح شديد من طرف تلامذته حيث ظل يدرس مبادئ جديدة في اللسانيات العامة إلى آن وافته المنية سنة1913 دون أن يتخذ مشروعا في تسجيل أفكار الشائعة في اللسانيات إلى آن قام بعد وفاته طالبين شارل بالي والبر سيشهاي إلى جمع محاضراته في كتاب هيمى محاضرات في اللسانيات العامة و طبع الأول مدة سنة

[52] http://saidbengrad.free.fr/ar/art9.htm

إن علم السيمياء ليس علما وليد العصر الحديث كما يزعم بعضهم وفي مقدمتهم الغرب ، بل أنه أبعد وأقدم النشأة من ذلك الزعم .فقد اهتم القدامى من عرب وعجم بهذا الجانب من علوم اللسانيات منذ أكثر من ألفين سنة ، حيث أورد الفيلسوف أفلاطون هذا الموضوع في كتابه وأكد أن للأشياء جوهرا ثابتا وأن الكلمة أداة للتوصيل[53] . وبذلك يكون بين الكلمة ومعناها تلاءم طبيعي بين الدال و المدلول ، فلهذا كان اللفظ يعبر عن حقيقة الشيء. كما أشار أفلاطون إلى ما تمتاز به الأصوات أدوات تعبير عن ظواهر عديدة.

وقد ربط العرب قديما بين هذه المعطيات وبين ما أسموه بعلم أسرار الحروف أي : علم السيمياء وقد تعددت في ذلك .دراسات الحاتمي و البوني و ابن خلدون ابن سينا والفاربي و الغزالي والجرجاني والقرطاجي وغيرهم كثير. وعليه لم يكن التراث العربي بعيدا عن مثل هذه المشاغل فقد أولى المناطقة والأصوليون والبلاغيون والمفسرون وغيرهم ، عناية كبرى بكافة الأنساق الدلالية تصنيفا وكشفا عن قوانينها وقوانين الفكر . وبما أن التراث العربي لا يتوفر على تسمية تفي بهذا الغرض ، فقد تم اقتراح لفظة سيمياء . إلا أنها كانت تعني

---

[53]-عبد العزيز بن عبد الله،، **التعريب ومستقبل اللغة العربية** ، معهد البحوث والدراسات العربية، 1975، ص78، 79.

عند العرب القدامى العلم الذي يعنى بأحداث مثالات خيالية لاوجود لها في الحس.([54])

و لكي نغوص أكثر داخل الموضوع لابد لنا من التعرض إلى السيمياء كمصطلح وبيان أصلها ومعناها الدلالي في موروثنا العربي الإسلامي الأصيل .

تحديد مفهوم السيمياء:

في الشعر الجاهلي :

ومن العرب الذين مارسوا السلوك السيميائي رغم أنهم لم يعرفوا هذا المصطلح الحديث فنرى عنترة ابن شداد كلمة جواده .

فأزور من وقع القنا بلبانه وشكا إلي بعبرة وتحمكم.

فليس التحمحم هنا إلا ضربا من ضروب اللغة السيميائية تقوم على إصدار صوت معين البلوغ غاية معينة فعنترة هنا يفهم لغة جواده السيميائية بالفطرة .

ويقول شاعر أخر:

أشارت بطرف العين خيفة أهلها إشارة محزون ولم تتكلم

فأيقنت أن الطرف قد قال مرحبا وأهلا وسهلا بالحبيب المتيم

فالإشارة التي يصطنعها الشاعر في هذين البيتين لغة سيميائية غايته تبليغ عاطفة بذاتها وتوصيلها إلى الطرف المستقبل للدلالة على هدف

---

[54]-مارسيلو داسكال،**الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة**،(ت ر)حميد الحمداني وآخرون،إفريقيا الشرق،الدار البيضاء،1987،ص4.

كامن في نفس دون اصطناع اللغة الطبيعية المألوفة لمثل هذه الغاية لمدى إرادة التبليغ فقد حلت لغة الإشارة أي اللغة السيميائية محل اللغة الطبيعية القائمة على اصطناع الأصوات المغيرة تحت وطأة التوجس من الرقيب .

ووردت كلمة السيمياء في عدة أماكن من التراث، حيث نلمس هذه الكلمة في الشعر العربي.ومنه قول أسيد ابن عنقاء الفزاري يمدح عمليه حين قاسمه ماله:

غلام رماه الله يافعا له سيمياء لا تشق على البصر

كأن الثريا علقت على نحره وفي جيده الشعري وفي وجهه القمر.

كما نلمس هذه الكلمة من خلال دراسات العلماء والأدباء والنحويين العرب. حيث أنهم لم يعرفوا علم العلامات السيميائية الحديثة بالأسس التي وضعها المحدثون، ولكن أشاروا إليها تحت ملاحظاتهم وتأملاتهم من خلال علمي النحو والبلاغة وخاصة ابن سينا والجاحظ وسيبويه وعبد القادر الجرجاني وابن جني والغزالي، وابن خلدون. فالموروث الفكري العربي لا يعدو أن يكون في كنهه مخزونا علميا أو ثقافيا يظهر في شكل نظام من العلامات الدالة، وتتجلى سيميائية هذا النظام في إطاره اللغوي والثقافي والحضاري.ففي مخطوطة تنسب إلى ابن سينا تحت عنوان كتاب" الدر النظيم في أحوال علوم التعليم " يقول فيه: علم السيمياء يقصد به كيفية تمزيج القوى التي في جواهر العالم الأرض ليحدث عنها قوى يصدر عنها فعل غريب وهو

أنواع: فمنه ما هو مرتب على الحيل الروحانية، ومنه ما هو مرتب على خفة اليد وسرعة الحركة، ومن هذه الأنواع هناك السيمياء ..،أما في مقدمة ابن خلدون بحث كامل عنوانه " علم أسرار الحروف" أو علم السيمياء كما فهمه القدماء .

هذا وقد ورد هذا المعنى في القرآن الكريم في عدة مواضع منها:

قوله تعالى: " تعرفهم بسيماهم لا يسألون الناس إلحافا " ([55])

وقوله: " وبينها حجارة وعلى الأعراف رجال يعرفون كل بسيماهم. " ([56])

وقوله: " ونادى أصحاب الأعراف رجالا يعرفونهم بسيماهم." ([57])

وقوله: " سيماهم في وجوههم من أثر السجود. " ([58])

قوله: " يعرف المجرمون بسيماهم فيؤخذ بالنواصي والأقدام ." [5]

هذه أهم المواضع التي وردت فيها كلمة سيمياء أو سيما. فما هو الأصل اللغوي هذا المصطلح ؟

السيمياء لغة:

أصلها وسمة، ويقولون السومة والسيمة والسيمياء والسيماء: العلامة وقال الليث : سوم فلان فرسه أي : جعل عليه السيمة ،

55-القرآن الكريم، **سورة البقرة**، الآية 273.
56القرآن الكريم، **سورة الأعراف**، الآية 46.
57القرآن الكريم، **سورة الأعراف**، الآية 48.
58القرآن الكريم، **سورة الفتح**، الآية 29.
59– القرآن الكريم، **سورة الرحمان**، الآية 41.

وقال الأصمعي " السيمياء والسيماء "، وروي عن الحسن أنها معلمة ببياض وحمرة، وقال غيره : مسومة بعلامة يعلم بما أنها ليست من حجارة.

يتضح مما أوردناه أن كلمة سيمياء مشتقة وهي بمعنى العلامة أو الآية وبالفرنسيةsigne.

. وبهذا فأولى لنا من استخدام هذا المصطلح (سيمياء) دون غيره لأنه مصطلح ضارب في الأصل العربي، ويعبر عنه حاليا بمصطلحين هما Sémiologie:الفرنسية و Sémiotiqueبالإنجليزية .

وهذان المصطلحان مشتقان من اللفظة الإغريقي Sémion بمعنى الإشارة أو العلامة.

مفهوم السيمياء اصطلاحا:

إن مصطلح السيمياء في أبسط تعريفاته وأكثرها استخداما نظام السمة أو الشبكة من العلامات النظمية المتسلسلة وفق قواعد لغوية متفق عليها في بيئة معينة[59]. وهناك شبه اتفاق بين العلماء، يعطي مكانة مستقلة للغة يسمح بتعريف السيمياء على أنها : دراسة الأنماط و الأنساق العلاماتية غير اللسانية ، إلا أن العلامة قد تكون في أصلها لسانية وغير لسانية[60].

---

59 - Grreimas **.coutee semiotique** .hedrette.paris.1979.p339

60 حنون مبارك ، **دروس في السيميائيات** ، دار توبقال دار البيضاء ، المغرب ، ط1987،27،1

فالسيمياء هي : علم الإشارة الدالة مهما كان نوعها وأصلها ، و هذا يعني آن النظام الكوني بكل ما فيه من إشارات و رموز هو نظام ذو دلالة . و السيمياء بدورها تختص بدراسة بنية هذه الإشارات و علاقتها في هذا الكون، وكذا توزيعها و وظائفها الداخلية و الخارجية .

العلامة في التراث العربي :

إن التراث الفكري العربي الإسلامي بشموليته الحضارية، لا عدو أن يكون في جوهره مخزونا معرفيا، وثقافيا يظهر في صورة نظام من العلامات الدالة ، وتتحقق سيميائية هذا النظام في إطاره التاريخي والثقافي والحضاري المتجانس. ويتجلى هذا التراث في المحطات التالية.

1) الموروث اللساني : ا)النحوي ب)اللغوي ج)المعجمي

2) الموروث البلاغي : ا) الجانب التقني للبلاغة ب) النقدي ج) الاعجازي د) الأدبي

3) الموروث الفلسفي

4) الموروث الديني : ا) التفسير ب) علم الأصول

5) الموروث الاجتماعي : ويمثله ابن خلدون دون سواه .

إن محاولتنا في بحثنا هذا الإلمام بالتطور المرحلي للدراسة السيميائية في الفكر الإنساني المعاصر ، يجعلنا ندرك أنه لا محالة من أن نتناول السيميائية بالبحث و الدرس لاينفصل منهجيا عن تناول العلامة في حد ذاتها ، و تناول العلامة ليس بالأمر السهل من حيث هي كيان نفسي و ثقافي و حضاري بشكل عام . إذ أنها تشكل خطابا انعكاسيا باعتبار طبيعتها الخطية في تحقيق عملية الإبلاغ والتوصيل[61].

إن دراسة نظام العلامات قديم قدم الحياة نفسها ، و لكن المنطلقات النظرية لهذه الدراسة اختلفت من عصر إلى آخر و من أمة إلى أخرى و دلك لاختلاف الحقبة التاريخية و اختلاف الحضارات، وقد وصلت بعض الأفكار السيميائية من حضارات قديمة، كالحضارة اليونانية والعربية. إلا أن تلك الأفكار السيميائية ظلت في إطار التجربة الذاتية، ولم تدخل في إطار التجربة العلمية الموضوعية[62]. و في مطلبنا هذا نخص دراسة العلامة في التراث العربي ببيان ماهيتها و طبيعتها و كذا أنواعها .

---

[61] احمد حساني ،**مباحث في اللسانيات** ،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،1994،ص42.

[62] بيير جيرو،**علم الاشارة** ،(تر) منذر عياشي، دار طلاس للدراسات ،دمشق،ط1،1988،ص23.

ليس من المبالغة في القول أن الفكر العربي استطاع أن يتوصل في مرحلة متأخرة إلى وضع شبه نظرية لهذا العلم، سبقت الأبحاث المعاصرة في هذا المجال. فتأثر العرب بالمدرستين اليونانية : المدرسة المشائية و المدرسية المغارية الرواقية، لا يقبل أي شك كما يبدو عبر المفاهيم والمصطلحات الشائعة في علم الدلالة عندهم . ومن الطبيعي أن يكون أوائل الفلاسفة العرب كالفارابي وابن سينا قريبين جدا من المعطيات اليونانية. فيما بعد أدى النقد المتواصل و الذي أخضعت له المفاهيم القليلة و التي وضعها هؤلاء إلى تفاصيل دقيقة في تعريف الدلالة (العلامة) و أقسامها .و إذا كان هذا العلم قد ظهر في كتب المنطق من حيث أنه من المقدمات العامة ، فإن تطوره يدين مع ذلك للتحاور بين المنطق و العلوم المناظرة و أصول الفقه والتفسير و النقد الأدبي و البيان [63] .

كما أن القرآن الكريم هو الباحث و الموجه للدرس السيميائي، إذ منذ نزوله كان التأمل في العلامة بغية اكتشاف بنيتها الدلالية. فقد أرشد القرآن الكريم في مواضع عدة إلى تدبرها، و من ذلك قوله تعالى : " إن في ذلك لآيات لقوم يعقلون "[64]. و قوله : " وعلامات وبالنجم هم يهتدون "[65]. ففي هذا التوجه الرباني كان التعامل مع العلامة من حيث هي علامة تدل على حقيقة حسية

[63] حفناوي بعلي ، مرجع سبق ذكر ، ص158
[64] –- القرآن الكريم ، سورة الرعد ، الآية 4
[65] - القرآن الكريم، سورة النحل، الآية16

حاضرة تحيل إلى علامة دالة على حقيقة مجردة غائبة. و سيتضح معناها أكثر عندما نستعرض مفهومها و كيف تناوله الدارسون العرب في معاجمهم اللغوية.

لقد اهتم الدارسون العرب القدامى بالعلامة و تعريفها، حيث يتقارب مفهومها مع مفهوم السمة و الإمارة و الأثر والدليل، وكل هذه المفاهيم إنما تتعلق بالدلالة.

فيطل علينا ألجرجاني بتعريفه ليقول : " الدلالة هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر"[66] و يذهب احمد ابن فارس إلى أن :" أصل يدل على إبانة الشيء بأمارة تتعلمها والدليل الأمارة في الشيء ."[67] في حيث يؤكد أبو هلال العسكري في حديثه عن العلامة والدلالة إلى أنه: " يمكن أن يستدل بها أقصد فاعلها ذلك أم لم يقصد ، والشاهد أن أفعال البهائم تدل على حدثها وليس لها قصد إلى ذلك ...، وآثار اللص تدل على عليه وهو لم يقصد ذلك وما هو معروف في عرف اللغويين يقولون: استدللنا عليه بأثره وليس هو فاعل لأثره من قصد[68].

ويعرف الراغب الأصفهاني المعنى ودلالات الإشارات والرموز والكتابة سواء أكان ذلك بقصد من يجعله دلالة أم لم يكن يقصد

---

66 – على بن محمد الجرجاني، التعريفات، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط1، 1991، ص 116.

67 –ابن فارس .معجم مقاييس اللغة. دار الفكر.1979. 259/2.مادة (دل).

68 ابن هلال العسكري.الفروق في اللغة .دار الافاق الجديدة .بيروت. ط4. 1963.ص13

كمن يرى حركة الإنسان فيدرك أنه حي. " [69] ففي القولين الأخيرين (أبو هلال العسكري ، الراغب الأصفهاني) حيث تضمن تعريفها للعلامة على عنصر القصدية ، إذا أن إشكالية القصدية هو موضوع نقاش يدور حول اتجاهين سميولوجيين معاصرين في الفكر السيميائي الفرنسي ، اتجاه يؤكد على الصيغ الا بلاغية التواصلية للعلامة والتي تتألف بدورها من دال ومدلول وقصد ، واتجاه السميولوجيا الدلالية والذي يركز على الجانب التأويلي للعلامة، وهذا ما ستعرض له بالتفصيل في مبحث الاتجاهات السيميولوجية.

وبهذا يتضح مما سبق أن التأويل وجد طريقه في الدراسات العربية وبخاصة في الدراسات القرآنية ، فتشبع علماء المسلمين على اختلاف تخصصاتهم العلمية ومنطلقاتهم الفكرية بالثقافة الدينية ، جعل الإطار الذي دارت فيه أبحاثهم الدلالية لا يكاد يخرج عن اعتبار الكون دال على خالقه . ويتساوى في ذلك المعتزلة والمتصوفة وغيرهم.فالمعتزلة يرون أن الله نصب أمام أعيينا العالم دلالة وعلامة على وجوده وقدرته، أما المتصوفة نجدهم يتحدثون عن كلام الله اللغوي في القرآن وكلمات الله المنشورة في رق الوجود. ويوازن بين الكلام اللغوي والكلام الوجودي، وضرورة قراءتها معا وفهم كل منهما في ضوء الآخر[70]. ولم يقتصر مفهوم العلامة التأويلية في نظر القدامى على

---

[69] –الرغب الاصفههاني.مفردات في غريب القران .(ت)محمد احمد خلف الله .مكتبة الانجلو المصرية.مادة (دل).

[70] حفناوي بعلي .مرجع سبق ذكره.ص158.

النص القرآني فقط ، وإنما تجاوزوا ذلك إلى كل ماله علاقة بالعمل الأدبي . فقد تعاملوا مع الإشارة الموحية وهو نوع من الأساليب البلاغية والتي تخرج إلى المعنى المجازي .

فالجاحظ مثلا يربط اللغة بالعلامة والعكس صحيح عند ذكر البيان وعلاقته بالدلالة التي تنهض على الشبكة من الأنساق التي تجسدها اللغة المبلغة وعلى قدر وضوح الدلالة وصواب الإشارة يكون إظهار المعنى وكان الجاحظ أو من اصطنع مصطلح الإشارة ورغم أنه لم يكن يفكر في السيميائيات وتكنه كان يفكر في البلاغة.

ورأي الجاحظ كما يرى السيميائيون اليوم أن الإشارة تكون باليد وبالرأس والعين والحاجب والمنكب والثوب والسيف .

طبيعة العلامة وماهيتها :إنه بالنظر إلى طبيعة العلامة من حيث هي شيء محسوس يدل على شيء مجرد غائب عن الأعيان ، حيث يقول ابن سينا :" إن الإنسان قد أوتي قوة حسية ترتسم فيها صور الأمور الخارجية ... فترسم فيها ارتساما ثانيا ثابتا وان غابت عن الحس ...

ومعنى دلالة اللفظ (هو) أن يكون إذا ارتسم في الخيال مسموع اسم، ارتسم في النفس معني فتعرف النفس إن هذا المسموع لهذا المفهوم، فكلما أورده الحس علي النفس التفتت إلى معناه[71]. تفهم

---

[71] - ابن سينا .العبارة. (ت) محمود الخضيري. القاهرة .1970.ص3- 4.

من مقولة ابن سينا بان العلامة ثنائية المبني تتألف من مسموع ومعنى (مفهوم)

و بهذه الرؤية يلغي من مفهوم العلامة المرجع الذي تحيل إليه العلامة، وهذا ما يحيلنا إلى علامة دي – سوسير وذلك لتوحد الرؤية بينهما، حيث أن العلامة عند دي– سوسير تتألف من صورة سمعية (دال) و صورة ذهنية أو تصور (مدلول) ولكن هذا لا ينفي وجود علماء آخرين يعدون المرجع طرفا أساسيا في العلامة ، و منهم ابن حامد الغزالي حيث يقول في هذا الصدد : " إن للشيء وجودا في الأعيان، ثم في الأذهان ثم في الألفاظ في الكتابة ، فالكتابة دال على اللفظ ، و اللفظ الدال على المعنى في النفس ، و الذي في النفس هو مثال الوجود في الأعيان"[72].

أبو حامد الغزالي 505هـ الذي يرى أن الأشياء في الوجود لها أربع مراتب حيث يقول : إن للشيء وجودا في الأعيان ثم في الأذهان ثم في الكتابة ،فالكتابة دالة على اللفظ و اللفظ دال على المعنى الذي في النفس و الذي في النفس هو مثال الموجود في الأعيان فالعلامة في نظر الغزالي كيان متكامل يتكون من أربعة أطراف أساسية :

. الموجود في الأعيان

. الموجود في الأذهان

---

72 الغزالي. معيار العلم . (ت) سليمان دنيا . دار المعارف . القاهرة ط2.(دت) ص35.

ـ الموجود في الألفاظ

ـ الموجود في الكتابة

إن أدنى تأمل فيما أومأ إليه الغزالي يرشدنا إلى أنه قد كان أدرك أهمية اللغة الإنسانية التي تعكس قدرة الإنسان العقلية في إبداع نظامه التواصلي لتحقيق إنسانيته في الوجود إذ إنه يكيف تعامله مع الواقع الخارجي من خلال الكفاية العقلية التي تسمح له بإبداع النمط الترميزي الدال وتحديد وفق ما يسمح به التصور الحسي وما يوفره الوسط من إثارات ترتبط بعالم الأشياء ومن هنا أمسى هذا التصوير لعالم الأشياء قطب الرحى في النظرية الدلالية الإيحائية التي قال بها أجدن ورتشار في كتابهما (معنى المعنى) حيث أشار إلى أهمية التحليل المزدوج الذي يتناول العلاقة بين الكلمات و الأفكار من جهة و الأشياء المشار إليها من جهة أخرى وقد اختصرا فكرتهما في شكل مثلث اشتهر في الدراسات الدلالية .

ندرك من هذا أن العلامة عند الغزالي ذات أربع مستويات: الموجود في الأعيان ، الموجود في الأذهان ، الموجود في الألفاظ ، الموجود في الكتابة .

إن التصور الذي جاءنا به الغزالي لا يمكن إلا أن نعده خطوة جريئة منه ، طالت جميع أطراف العلامة و انقساماتها، بحيث أصبح هذا التصور محورا أساسيا في النظرية الدلالية الإيحائية فيما بعد .

أنواع العلامات و مجالها الدلالي :

إن اهتمام العلماء و الباحثين العرب بالعلامة أدى بهم إلى تصنيفها و تمييزها من أجل إدراك مجال أوسع لماهيتها ، وصل بهم هذا إلى إدراك حقيقة واحدة ، وهي أن النظام السيميائي للعلامة إنما يتأسس على أنواع من العلامات يمكن الإشارة إليها فيما يلي:

أنواع العلامات :

1 – تكون العلامة لفظية أو غير لفظية، و هذا إذا أخذنا بعين الاعتبار طبيعة الدال[73].

2 – تكون العلامة إما وضعية أو طبيعية أو عقلية ، وهذا إذا أخذنا بعين الاعتبار طبيعة العلاقة القائمة بين الدال (Signifiant) والمدلول(Signifie) .

فالعلامة الوضعية هي العلامة المتعارف عليها في بيئة اجتماعية، بحيث يكون متفق عليها من قبل أفراد المجتمع، حيث تندرج ضمن هذا النوع كل العلامات اللفظية.

فيوصف الرجل حصانا دلالة على قوته. وتحمله المشاق أو ثورا أو سيفا، كما توصف المرأة فراشة دلالة على رشاقتها وجمالها، كما توصف حمامة وغزالا ...، أما العلامة الطبيعية هي تلك الناتجة عن أحداث طبيعية سواء كانت طبيعة اللفظ، أم طبيعة الحامل المادي

---

[73] عادل فاخوري . علم الدلالة عند العرب . دار الطليعة .بيروت .ط1. 1985.ص13.

للعلامة. فكل العلامات التي تعكس أصوات الطبيعة من خرير المياه وحفيف الأشجار وولولة الريح. تنسحب ضمن هذا النوع، وكذلك الأصوات الملازمة للانفعالات والتعبيرات الفيزيولوجية كملامح الوجه وتغيير لونه من حالة إلى أخرى[74].

أما العلامة العقلية فالمراد بها دلالة الأثر على المؤثر كدلالة السحاب على المطر والدخان على النار، فالعلامة العقلية في التراث العربي تنحصر في علاقة السببية أي : يجد العقل ثمة علاقة ذاتية بين طرفي الدال والمدلول.

3- أما العلامة اللفظية الوضعية أو الاصطلاحية : في لا تعدو أن تكون واحدة من ثلاث : وهي المطابقة والتضمن والالتزام. فلفظ " البيت " مثلا يدل على معنى البيت بطريقة المطابقة ويدل على السقف بطريق التضمن، لأن البيت يتضمن السقف. أما دلالة الالتزام فهي كدلالة لفظ السقف على الحائط، فهو كالرفيق الملازم الخارج عن ذات السقف الذي لا ينفصل عنه[75].

إن إخضاع الباحثين العرب العلامة لهذه التصنيفات والتي مست جميع أطرها، وطالت معظم أطرافها، جعلنا ندرك أن العلامة بنمطها السيميائي ذات فضاء ليس من السهل إخضاعه لثنائية الدال

---

[74] عادل فاخوري ، مرجع سبق ذكره.ص18 وما يليها

[75] –ماهر مهدي هلال.جرس الالفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب .دار الحرية بغداد.1980.ص286.

والمدلول، لأن العلامة في أساسها تتسم بديناميكية و حركية وبالأحرى فهي إنزياحية وتكتسب دلالتها من الحيز الاجتماعي.

العلامات اللغوية والتحول الدلالي: إن الألفاظ المفردة في التركيب تجري مجرى العلامات والسمات ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلا عليه وخلافه[76]. و هذه العلامات اللسانية لها خاصية تتميز بها، حيث تصبح لها القدرة للدخول في علاقات تركيبية، كما لها القدرة للتحول الدلالي، بحيث تتحول العلامة من سياق معين إلى علامة ذات دلالة مركبة يحول مدلولها إلى دال ، باحثا على مدلول آخر .

فإذا وصفت الفتاة مثلا في سياق معين بأنها " نؤوم الضحى " فإن الصفة هذه تشير إلى مدلول آخر، وهو أن الفتاة تنام حتى ترتفع الشمس في السماء، و لكن هذا المدلول يتحول إلى دال باحثا على مدلول، و هو أن الفتاة هذه مترفهة و لها من يخدمها.

و حينما يتحدث الجرجاني عن المعنى و معنى المعنى فيقول : " الكلام على ضربين ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده...و ضربا آخر أنت لاتصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده. و لكن بدلالة اللفظ على معناه يقتضيه موضوعه في اللغة ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض. فإذا قلت نؤوم الضحى فإنك لا تفيد عرضك الذي تعني من مجرد اللفظ ، و لكن

---

76 - الجرجاني .دلائل الإعجاز .دار المعرفة. بيروت. 1984.ص202 .

بذلك اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهره ، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى على سبيل الاستدلال معنى ثاني[77]. يفهم من هذا القول أن المعنى (المدلول) قد يتحول إلى معنى (دال) باحثا على مدلول آخر أي : أن المعنى بحد ذاته إشارة تعود على موضوعها الذي أفرز المعنى.

ومن خلال هذا يتضح أن القدامى قد تفطنوا في وقت مبكر إلى قيمة العلامة من حيث حقيقة حسية تعود وتحيل إلى حقيقة غائبة، وقد كانت دراساتهم التطبيقية تتمركز حول الدراسات القرآنية، فالقرآن الموجه و الباعث الحقيقي للدرس السيميائي، فمن خلاله كان التأمل في العلامة، و من ثم ظهرت بعد ذلك دراسات أثبتت نفسها و أظهرت منا تطابقها مع الدراسات السيميولوجية المعاصرة، مما يجعلنا نقرأها في الإرهاصات الأولى والبدايات الجادة لهذا العلم الفتي والذي ما فتئ أن ينصب نفسه كعلم قائم بذاته ينافس بقية العلوم من خلال الدراسات المعاصرة التي تقام حوله وهذا ما يحتم علينا عرض أهم المحطات والمراحل التي صادفت السيميائية. والتعرض لهم المداس السيميائية التي ظهرت بعد ذلك.

77 – الجرجاني. مرجع سبق ذكره. ص262 – 263 .

الألسنية البنيوية

وقال الفيروز آبادي في قاموس المحيط: واللغة أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم و اللغة من لغي يلغي من باب رضي يرضى إذا لهج بالكلام وقيل من لغي يلغي وهذا ما قاله إمام الحرمين.

اللسان واللغة:

استعمل اللسان عند القدامى بأنها ذلك الاصطلاح الذي يدل على الوسيلة التبليغية التي يتواصل بها مجموع الأفراد في كل أمة من الأمم ويعبرون بها عن أغراضهم، أما مصطلح اللغة فقد استعمل من طرف علماء اللغة القدماء للدلالة على اللهجات العربية المختلفة، كما استعمل ليدل على مجموعة الموضوعات التي تتكون منها حصيلة ما تجراه اللغويون أي ما جمعوه من مادة اللغة كالأصمعي وأبي زيد الأنصاري وغيرهم[78].

واستعمل فقه اللغة وعلم اللغة وعلم اللسان في كتب علماء اللغة القدامى عند:

أحمد ابن فارس (395هـ) مصطلح فقه في كتابه المشهور (الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها.

أبو نصر الفارابي (399هـ) استخدم في كتابه (إحصاء العلوم لفظ علم اللسان)

---

[78] عادل فاخوري / السيمياء عند بيرس، مجلة الدراسات العربية، العدد6، أبريل 1986، ص115

أما أبو الفتح عثمان بن جني (392هـ) استخدم كلمة فقه في كتابه الخصائص بمعنى الفهم والعلم

أما أبو منصور الثعالبي (429هـ) فقد وردت لفظة فقه اللغة في كتابه (فقه اللغة وسر العربية)[79].

علم اللغة وفقه اللغة والفيلولوجيا و اللسانيات عند علماء اللغة المحدثين.

واجه العلماء المحدثين صعوبة في التمييز بين مصطلحي فقه اللغة وعلم اللغة وبين مصطلحي فقه اللغة والفيلولوجيا ويتمثل هذا الأشكال في التقارب الشديد بين مدلولات هذه المصطلحات جعل بعض الباحثين العرب مصطلح فقه اللغة (يريدون به الدراسات اللغوية العربية القديمة) مقابلا للمصطلح الأجنبي الفيلولوجي ولكن في الحقيقة الأمر، أن فقه اللغة يرتبط في أبعاده الإبستومولوجيا بأساس شرعي أخذت منه كلمة فقه لدراسة القوانين البيانية للسان العربي إفرادا وتركيبا أما الفيلولوجيا تتخذ اللغة وسيلة لغاية في الدراسة الثقافة بما تشتمل عليه من ديانة وعادات وتقاليد و آداب. أما الفرق الواضح بين (فقه اللغة) في مدلوله الذي يعني الدراسة النوعية للغة العربية) وعلم اللغة (في مدلوله الذي يعني علم اللسان الحديث وقد

---

[79] د. عبد الملك مرتاض/ بين السمة والسيميائية، مجلة تجليات الحداثة، جامعة وهران، معهد اللغة العربية، ع2، يونيو 1993، ص14.

اعترض الأستاذ عبد الرحمان الحاج صالح على استعمال علم اللغة) مقابل مصطلح الأجنبي واتخذ مصطلح أخر يراه أدل على ما يراد بـ علم اللسان الحديث هو (اللسانيات) واختار هذا المصطلح قياس على صيغة بعض الألفاظ الدالة على العلوم مثل الرياضيات و البصريات[80].

حد اللسانيات:

يقول أندريه مارتني في تعريف اللسانيات: اللسانيات هي الدراسة العلمية للسان البشري، إن دراسة ما تكون علمية حينما تتأسس على ملاحظة الوقائع، وتمتنع عن أن تفترض اختيارا من ضمن هذه الوقائع باسم بعض المبادئ الجمالية أو الذهنية).

يتبين من هذا الكلام أن علم اللسان الحديث يقوم في حده على سمتين هامتين هما العلمية و الموضوعية.

إن اللسانيات علم واسع جدا فهو يهتم بتاريخ اللغات و بالمقارنة فيما بينها مثلما يهتم بالتنظيم ألتزامني لبنائها[81].

موضوعات اللسانيات: إن موضوع اللسانيات الحقيقي و الوحيد هو اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها الذي جاء بها دي سوسير حينما أعلن عن الفكرة الأساسية لمحاضرته ومجيبا عن سؤال منهجي هام كان

---

80 عبد الرحمن الحاج صالح: تعليم اللغة العربية في التعليم الأساسي وإمكانية استفادته من البحوث العلمية الحديثة ،رسالة المجلس ،ص16

81 رولان بارت (تر)، د. عبد السلام بن عبد العالي / درس السيميولوجيا، ط2، المغرب، دار توبقال للنشر، 1986، ص20.

طرحه في الصفحات الأولى من محاضراته: وهو ما غرض اللسانيات الكلي و المحسوس معا ؟ وأول موقف اتخذه دي سوسير وتبنته فيما بعد الدراسات اللسانية المسماة باللسانيات البنيوية هو أن موضوع اللسانيات يتحدد بالنظر إلى اللغة بوصفها نظاما نحويا موجودا بالقوة في كل دماغ وبأن الكلام ما هو إلا مجرد تأدية فردية لقوانين ذلك ومن هذا خرج بثنائية تقابلية بين (اللغة والكلام) مكنته من التوصل أن اللغة شكل وليس مادة ومن هنا اعتبر أن اللغة موضوعا كليا للسانيات ويتخذه معيار للظواهر اللغوية جميعا وابعد الكلام من جوهر الدرس اللساني واعتبره تابعا للغة وليس غاية لعلم اللسان ذاته وبظهور اللسانيات التوليدية والتحويلية على يد نوام تشومسكي اليهودي الأصل الأمريكي المنشأ في نهاية الستينات تغيرت وجهة النظر المنهجية اتجاه موضوع اللسانيات (اللغة) وانتقدت وجهة نظر البنيوية لكونها تحصر اللغة في نطاق آلي ضيق وتنظر إليها بصفتها قوانين شكلية جامدة وتنظر إلى المتكلم إزاءها على أنه فاعل سلبي[82]

ومن هذا كان رد فعل التوليديين في مسألة تحديد موضوع اللسانيات هو عدم الاكتفاء في بحث اللغة بالوصف المجرد والتصنيف النموذجي لوحدات اللغة و تحديدها داخل نظامها بل مجاوزة ذلك إلى اهتمام بكيفية حدوث اللغة منتقلة من الموجود بالقوة (اللغة) إلى

---

82 د.نصر الدين لعياضي.البنيوية، الاتصال، الفضاء الثقافي العربي.المجلة الجزائرية للاتصال، العدد17، جانفي - جوان 1998، ص59.

الموجود بالفعل (الكلام) أي كشف عن الحركية الداخلية للغة التي بإمكانها أن تفسر ضمن عملية التبليغ اللغوي ،سر الطاقة الإبداعية الخلاقة عند الفرد المتكلم الذي لم يعد لدى التوليديين مجرد مستقبل للغة يخزنها في ذاكرتها بكيفية سلبية.

الإطار التاريخي والإبستيمولوجي للسانيات البنيوية:

ما هي البنيوية :

انتقل مفهوم البنية من الفن المعماري إلى البيولوجي في قرن17 ثم إلى مجال الفلسفة والأنثروبولوجيا والتحليل النفسي والأدب في قرن 19 وأصبحت تدل على البناء، النظام، نسق من العلاقات الشمولية.

وتعرف البنية بأنها (نسق من التحولات المتضمنة لقوانين، نسق يحافظ على ذاته أو يثري بواسطة لعبة هذه التحولات ذاتها دون أن يفضي إلى ما هو خارج عن وظائفه أو يدعوا إلى عناصر خارجية باختصار تشمل البنية على الخصائص الثلاث التالية (الشمولية، التحولية، والانضباط الذاتي) وتعرف أيضا : (نسق من العلاقات الباطنية المدركة وفقا لمبدأ الأولوية المطلقة للكل علي الأجزاء، له قوانينه الخاصة المحايثة من حيث هو نسق يتصف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي على نحو يفضي إلى أن أي تغيير في العلاقات يؤدي إلى تغيير في النسق نفسه وعلى نحو ينطوي فيه المجموع الكلي

للعلاقات على دلالة يغدو معها النسق دالا على معنى) كيروزي أديث .

هي اكتشاف الماهيات الكامنة خلف كل بناء، هذه الماهيات التي تتمثل في العلاقات الموضوعية، وهي ليست ماهيات عقلية مجردة وإنما هي نفسها هذه العلاقات وليس شيئا أخر أعلى منها) النظرية المعاصرة لعلم الاجتماع عبد الباسط معطي الهواري.

نشأة البنيوية :

ارتبطت البنيوية في أساسها الفلسفي بكثير من العلوم و الميادين و النشاطات الفكرية المختلفة، و ظهرت في فرنسا في الستينات على أنقاض الوجودية التي بدأت تختفي من الساحة الفكرية بمفاهيم القلق و الحرية والالتزام لتحل محلها مفاهيم النسق والبنية وقد ظهرت بشكل خاص في أعمال الحكماء الأربعة وهم رواد الفكر البنيوي[83] وهم كلود ليفي ستراوس وجاك لاكان وميشال فوكو وورولان بارث .

الذي يرى بعضهم أن البنيوية تهمش التاريخ وقد ظهرت البنيوية أساسا على ضمن ثلاثة مجالات معرفية وهي:

_المجال اللساني مع دي سوسر 1857 1903 .

_المجال الانثروبولوجيا مع ليفي ستراور (1908).

---

83 أ.كندارتوف (تر) شوتي جلال/ الأصوات والإشارات، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972، ص10.

ـ مجال النقد الأدبي مع الباحث اللساني والناقد البنيوي رومان جاكوبسون (1896 1972)

ومن هذا يمكن القول إن البنيوية فلسفة تقوم على اهتمام بأمر الصورة (الشكل والنموذج في أي نوع من أنواع المعرفة، أي أنها لاتهتم بأجزاء الظاهرة المدروسة في ذاتها وإنما بالعلاقات القائمة فيما بينها مما ينشىء فيما بينها لحمة من التناسق و الترابط الذاتي ويشكل بارتباط بعضها بعض مفهوم الكلية.

وحتى يتمكن اللسانيون البنيويون من دراسة أنظمة اللغات وتتبع قوانينها البيانية المبطنة فيما بين وحداتها وضعوا أسسا منهجية.

. وصف اللسان البشري وتحديد قوانينه المشتركة وخصائصه العامة من خلال دراسة اللغات الخاصة في ظل اعتماد المنهج الإستفزائي.

. اكتشاف الآلية التي تعمل بها اللغات وذلك بتصنيف وحداتها وإدراجها بعد تقطيعها إلى أصغر الأجزاء مما يدل على معنى في الجملة.

. رفض الاعتماد على موقف المعياري باعتباره يستند إلى موقف تعسفي يفحم في درس اللغة ما ليس منها ويحاكمها إليه ويمنعها من التبدل الذي هو سمة أصلية وطبيعية فيها مثل ما اقتصر عليه النحاة الفرنسيون على لغة الحاشية الملكية واعتبروها أجود اللغات وأسلمها .

. لا يدرس البنيويون اللغة إلا لذاتها ومن أجل ذاتها من مبدأ الترابط الذاتي لبنية اللغة وعدم الاستناد لمكوناتها الخارجية.

تجليات المنهج البنيوي عند دي سوسير:

يتجلى المنهج اللساني للبنيوية أساسا في أبرز المفاهيم التي تقدم بها دي سوسير في محاضراته وكشف عن مبادئ البنيوية[84]:

_اهتمام بطبقة اللغة وجوهرها.

_ تعرف العلامة اللغوية وهي إنتاج عنصرين الدال و المدلول ونعتبر هذه الثنائية الصورة النموذجية التي يمكنها أن تختزل النظام اللساني وتدل عليه.

_ اهتمامه بمبدأ نظامية اللغة

_ وأن اللغة عبارة عن مجموعة من العلاقات و القوانين تحكم مجموعة من العناصر المنتظمة في تناسق.

_ وأنها نظام من العلامات لا قيمة لوحداتها وسائر مكوناتها إلا بالعلاقات القائمة فيها بينها.

_ وأن قواعد الحالة النظامية الراهنة للغة هي المتحكمة في طبيعة التغيير اللغوي القائم على أساس التعاقب وهذا ما يفسر استمرار النظام اللساني لعلامات جديدة.

_ تبنيه للمنهج التزامني في دراسة اللغة .

_ تأكيده على العامل النفسي والعامل الاجتماعي للغة .

---

[84] د.نصر الدين لعياضي.البنيوية، الاتصال، الفضاء الثقافي العربي.المجلة الجزائرية للاتصال، العدد17، جانفي - جوان 1998، ص59.

إن الاتجاهات النظرية الاجتماعية الفرنسية التي أعقبت الوجودية إلى الجدال البنيوي، ذلك الجدال الذي ساد التاريخ الثقافي الفرنسي من حوالي 1955 إلى أوائل السبعينيات، فخلال هذه الفترة واجه العديد من المفكرين القضايا التي طرحها علم اللغة عند دي سوسير على نحو أقصى بأغلبهم إلى السيميولوجيا العلم العام للعلامات الذي سيهم في الكشف عن جذور الفكر والسلوك الإنسانيين أما اليوم فبري جاك دريدا الممثل البارز لسميوطيكا ويجدد العلامات الخطية و الصوتية يوصفها (أبنية خلاف) تحدد بواسطة (رسوم أو أثار غائبة) توضع تحت (ممحات)

لقد مر تعريف البنيوية بالعديد من التحولات كما لاحظنا فضلا عن أن ممارس البنيوية أنفسهم لم يعد وضعهم أفضل من وضع المراقبين لهم في القدرة على تحديد المجال الخاص بهم فكل بنيوي حدد نسقه الخاص من الفكر على نحو يميزه عن غيره والذين لاينتمون إلى البنيوية ينظرون إلى ممثليها يوصفهم جماعة يؤلف بينها البحث عن علاقات كلية كامنة : خلال أنثروبولوجيا كليفي شتراوس والنظريات الأدبية لرولان بارث و التحليل النفسي كالدلاكاد وتاريخ المعرفة الذي يقدمه مشيل فوكو وماركيبة لويس التو سير بل من خلال الجوانب الأحدث لفلسفة بول ريكو ولقد قال بارث عام 1964 "أن البنيوية ليست مدرسة أو حركة أو مفردات بل نشاط بمعنى ما وراء الفلسفة ويتألف من سلسلة متوالية من العمليات العقلية التي تحاول إعادة بناء

الموضوع لتكشف عن القواعد التي تحكم وظيفته " وذلك تعريف غامض أتاح لجاك ديريدا أن يقرر أن البنيوية تحيا في وبالخلاف الواقع بين وعدها وممارستها كما أتاح هذا التعريف لبارت نفسه أن يرفض جوانب متعددة من البنيوية بعد ذلك حيث توقف نسقه السيميولوجي عن أي وعد مثير[85].

ولكن يبقى أن البنيوية كانت تتحرك على أساس من النموذج اللغوي عند دي سوسير وأن تنويعات من هذا النموذج تمثل مهادا يصل بين عدد من نظريات البنيويوين الفرنسيين خصوصا التسليم بأن الدال اللغوي لا يكتسب معناه إلا داخل نسق متعين من العلاقات.

أشارت البنيوية دون غيرها من المدارس جدلا في أوساط المختصين في مجال النقد الأدبي واللسانيات والفلسفة. و و بهذا تعمل البنيوية على تهديم هذه المواد وإعادة بنائها في فضاء أوسع.

---

[85] رولان بارت (تر)، د. عبد السلام بن عبد العالي / درس السيميولوجيا، ط2، المغرب، دار توبقال للنشر، 1986، ص20.

الفصل الثاني

الدليل الألسني : علاقة الدال بالمدلول

الدليل الألسني

إن تاريخ السيميولوجيا يعود إلى بداية الميلاد، إلى ألفي سنة مضت، ويرى إيكو أن الرواقيين stoiciens، هم أول من قال بأن العلامةsigne: دالا ومدلولاsignifiant,signifié، وأن السيميائيات المعاصرة، ارتكزت في فلسفتها، وبعدها الفكري على اكتشافات الرواقيين وأن العلامة، هي كل أنواع السيميائيات[86]، أي ليس العلامة اللغوية فقط، وإنما أيضا العلامة المنتشرة في شتى مناحي الحياة الاجتماعية. وفي بداية القرن الماضي بشر عالم اللسانيات السويسري فردناند دي سوسير Ferdinand de Saussure بميلاد علم جديد أطلق عليه اسم "السيميولوجيا"، هذا العلم الذي ستكون مهمته، كما جاء في دروسه التي نشرت بعد وفاته، هي "دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية". ولقد كانت الغاية المعلنة والضمنية للسيميولوجيا هي تزويدنا بمعرفة جديدة ستساعدنا، لا محالة، على فهم أفضل لمناطق هامة من الإنساني والاجتماعي ظلت مهملة لوجودها خارج دائرة التصنيفات المعرفية التقليدية[87].

---

[86] تر د. رشيد بن مالك. السيميائية أصولها وقواعدها. منشورات الاختلاف. سنة 2002. ص21.

[87] http://saidbengrad.free.fr/ar/art9.htm

وفي نفس الفترة التاريخية تقريبا، كان الفيلسوف الأمريكي شارل سندرس بيرس Charles Sanders Pearce، في الضفة الأخرى من المحيط الأطلسي، يدعو الناس إلى تبني رؤية جديدة في التعاطي مع الشأن الإنساني وفي صياغة تخومه وتحديد حجمه وقياس امتداداته فيما يحيط به. وقد أطلق على هذه الرؤية اسم السيميوطيقا (التي نتبنى هنا الاسم المعرب لها وهو السيميائيات).

ورغم اختلاف التسميتين واختلاف المنطلقات الإبستيمولوجية، فإن السيميائيات ستشيع، عند المؤسسين معا، حالة وعي معرفي جديد لا حد لامتداداته. فقد تبنت نتائجها النظرية والتطبيقية علوم كثيرة كالأنتروبولوجيا والسوسيولوجيا والتحليل النفسي والتاريخ، والخطاب الحقوقي وكل ما له صلة بالآداب والفنون البصرية وغيرها. بل لقد شكلت السيميائيات، منذ الخمسينات من القرن الماضي، في المجال الأدبي، تيارا فكريا أثرى الممارسة النقدية المعاصرة وأمدها بأشكال جديدة لتصنيف الوقائع الأدبية وفهمها وتأويلها.

إن السيميولوجية أو السيميوطيقا هي علم الدلالة، وأول من بلورها شارل ساندرس بيرس (1839ـ 1914) والذي كان يعدها بمثابة العلم الكلي للعلامات، وظلت السيميولوجية لفترة طويلة تظهر "كنظرية عامة للغة ومعالجة فلسفية لها ويمكن القول بأن دراسة اللغة التي ظهرت قديما تحتوي ضمنيا على نظرية سيميوطيقية، وإن السيميائية لم تتخذ شكلها التنظيري في المشروع العلمي إلا بفضل دي سوسير

وبيرس، رغم أن محاولتها في هذا المجال كانت محتشمة ولكن يكتب لهما السبق في وضع معالمها الأولي.

مفهوم السيميولوجيا :

إن السيميولوجيا هي العلم الذي يدرس العلامات، وحياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية. وقد يشكل فرعا من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي فرعا من علم النفس العام، ويسمى هذا العلم السيميولوجيا، ومن شأن هذا العلم أن يطلعنا على كنه هذه العلامات، وعلى القوانين المادية والنفسية التي تحكمها، و تتيح إمكانيات تمفصلها داخل التركيب، وإن اللسانيات ليست سوى فرعا من هذا العلم على حد قول دي سوسير.

. لغويا: السيميولوجيا مشتقة من الكلمة اليونانية ومعناها العلامة، و السيميولوجيا مركبة من: وتعني العلامة و الذي هو العلم، إذن السيميولوجيا في مجموعها تعني علم العلامات[88].

. اصطلاحا: السيميولوجيا علم خاص بالعلامات، هدفها دراسة المعنى الخفي لكل نظام علاماتي فهي تدرس لغة الإنسان والحيوان وغيرها من العلامات غير اللسانية باعتبارها نسق من العلامات مثل علامات المرور وأساليب العرض في واجهة المحلات التجارية و الخرائط و الرسوم البيانية والصور و غيرها.

---

[88] أ.كندارتوف (تر) شوتي جلال/ الأصوات والإشارات، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972، ص10.

ومن آباء هذا العلم هم: اللساني القدير "فرديناد دي سوسير"، وهو أول من عرف هذا العلم بأنه" علم يدرس حياة العلامات في الوسط الحياة الاجتماعية" وكذلك "شارل سندارس بيرس الذي يقول :"أعني بعلم السيمياء مذهب الطبيعة الجوهرية والتنوعات الأساسية للدلالة الممكنة[89]، وكذلك "رولان بارت" الذي يقول: "استمدت السيميولوجيا، هذا العلم الذي يمكن أن نحدده رسميا بأنه علم الدلائل (العلامات) استمدت مفاهيمها الإجرائية من اللسانيات"[90]. وهناك نوعان من السيميولوجيا, تعنى الأولى بدراسة أنظمة التواصل، أي العلامات المستعملة للتأثير في المستقبل، وتعنى الثانية بدراسة أنظمة العلامة التي تشكل الموضوع الأساسي لأي بحث سيميولوجي[91]

وتشرئب السيميولوجيا اليوم إلى التبني نفسها بما هي علم للمعاني، إنها منهجية العلوم التي تعالج الأنساق الدالة.[92]

وكما ذكرنا سالفا أن السيميائيات هي العلم الذي يدرس العلامات في كنف الحياة الاجتماعية، وبهذا عرفها تودروف وكريماس، وجوليا كريستيفا وجون دوبرا وغيرهم.

---

[89] عادل فاخوري / السيمياء عند بيرس، مجلة الدراسات العربية، العدد6، أبريل 1986، ص115

[90] رولان بارت (تر)، د. عبد السلام بن عبد العالي / درس السيميولوجيا، ط2، المغرب، دار توبقال للنشر، 1986، ص20.

[91] محسن وعزيزي/ السيميولوجيا الإشكال الإجتماعية عند رولان بارت، مرجع سبق ذكره، ص60

[92] د. عبد الملك مرتاض/ بين السمة والسيميائية، مجلة تجليات الحداثة، جامعة وهران، معهد اللغة العربية، ع2، يونيو 1993، ص14

وتعتبر السيميائيات علما حديثا بالمقارنة مع غيره من العلوم الأخرى، ولم تظهر ملامحها المنهجية إلا ما بداية القرن العشرين، وقد كانت ولادتها مزدوجة، ولادة أوروبية مع (دي سوسير) وولادة أمريكية مع (ش.س.بيرس) فقد أشار الأول إلى ولادة علم جديد، يدرس العلامات وقال في هذا الصدد: "يمكننا أن نتصور علما يدرس حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية، علما قد يشكل فرعا من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي فرعا من علم النفس العام وسوف يسمى هذا العلم بالسيميولوجيا من الكلمة الإغريقية SEMEION ، وتعني "الدليل " ومن شأن هذا العلم أن يطلعنا على كنه هذه الدلائل، وعلى القوانين التي تحكمها ولأن هذا العلم لم يوجد بعد فإنه لا يمكننا التكهن لمستقبله، إلا أن له الحق في الوجود وموقعه يحدد سلفا، و إن اللسانيات ليست سوى فرع من هذا العلم العام والقوانين التي ستكتشفها السيميولوجيا ستكون قابلة لأن تطبق على اللسانيات".

وفي الفترة نفسها كان "شارل.س. بيرس " منشغلا بإبراز معالم هذا العلم الجديد دون معرفة مسبقة يتنبأ دي سوسير.

وبالإضافة إلى هذين الأصلين اللذين أشار إليهما مختلف الدارسين لتاريخ السيميائيات بمن فيهم جوليا كريستيفا، ولقد أضاف "تودروف" منابع أخرى تتمثل في مجهودات(أرنست كاسيرر) وخاصة كتابه:

LA PHILOSOPHIE DES FORMES SYMBOLIQUES

فقد أورد كاسيرر مبادئ أساسية تبرز اللغة في صورة أوسع من مجرد أداة للتواصل. ويضيف تودوروف إلى هذه المنابع الجهود المتمثلة في اتجاه اللسانيات البنيوية وروادها أمثال "سابير " وتروبسكوي، وجاكبسون وهيلمسيليف وبنفيست، وقد حاول هذا الإتجاه أن يهتم بالمنظور السيميولوجي مع تحديد مكان اللغة داخل الأنظمة الأخرى للدليل.

وهذا باختصار أبرز المنابع التي تنبأت واهتمت بموضوع العلامة أو الدليل داخل الحقل اللساني المعاصر وقد كان لها دور فعال في تأسيس السيميولوجيا وإبراز حدودها ومجال اشتغالها.

موضوع السيميولوجيا :

إن"جوليا كريستيفا" توضح موضوع السيميائيات في قولها :

(" إن دراسة الأنظمة الشفوية وغير الشفوية ومن ضمنها اللغات بما هي أنظمة أو علامات تتمفصل داخل تركيب الاختلافات ...) ومن خلال هذه المقولة وما أشار إليه "دي سوسير " سابقا ندرك موضوع السيميائيات، فهي تهتم بالعلامة من حيث كنهها وطبيعتها وتسعى إلى الكشف عن القوانين المادية والنفسية التي تحكمها وتتيح إمكانية تمفصلها داخل التركيب.

وقد لاحظت " جان مارتيني " أن مختلف التعاريف حول السيميائيات تتضمن مصطلح علامة وهذا مؤشر واضح على أن موضوع السيميائيات هو العلامة كما أوردنا سالفا.

فما هي العلامة ؟ وماهي أقسامها ؟ وكيف تؤدي معناها داخل السياقات اللغوية والاجتماعية؟ .

ويعرف دي سوسير العلامة (الدليل) بأنه وحدة نفسية ذات وجهين مرتبطين ارتباطا وثيقا، ويتطلب أحدهما الأخر. أما الوجهان فهما التصور concept ، والصورة السمعية image acoustique ، والتأليف بينهما يعطينا: الدليل الذي يتوفر على مكونين اثنين الدال والمدلول وبالجمع بينهما يتكون المعنى إلا أن العلاقة بين الدال والمدلول تعتبر اعتباطية عند (دي سوسير)

أما بالنسبة "لبيرس" فمن الصعب أن تفهم دراسة للعلامة لأنها وردت في سياق منطقي دقيق يعتمد كثرة التفريعات والتقسيمات التي تخرج بنا عن غرضنا ومع ذلك يمكن القول إن "بيرس" يعرف الدليل بأنه" عبارة عن شيء ما يعوض شيئا معينا بالنسبة لشخص معين، أي أنه يخلق في ذهن هذا الشخص دليلا معادلا أو دليلا أكثر تطورا يسميه "بيرس" مؤول، للدليل الأول و يعوض هذا الدليل شيئا معينا هو ما يسميه موضوع الدليل.

المدرسة الأمريكية :

يحبذ بعض النقاد و الدارسين استعمال مصطلح سميوطيقا Semiotica و ذلك لميلهم للمدرسة الأمريكية و تأثرهم بها ، خاصة كتاب الإنجليزية الذين تفضلون استخدام جون لوك لهذه التسمية ، بداية باستعارتها من اليونانية Sémiotique بحيث يقول جون لوك (1632-1704) عن السميوطيقا : " بأنها تعني مذهب العلامات التي يستخدمها الذهن للوصول إلى فهم الأشياء أو في توصيل معارف إلى الآخرين "[93].

الواقع أن السيمياء لم تصبح علما قائما بذاته إلا بالعمل الذي قام به الفيلسوف الأمريكي تشارلز سندرس بيرس ch. S Peirce (1839 –1914) . فالسيمياء تبعا لرؤيته هي علم الإشارة و هو يضم جميع العلوم الإنسانية و الطبيعية حيث يقول : " ليس باستطاعتي أن أدرس أي شيء في هذا الكون كالرياضيات، الأخلاق ، علم النفس ، علم الصوتيات ، و علم الاقتصاد ... إلا أنه نظام سيميائي[94].

فالسيمياء على حد تعبيره هي الإطار المرجعي لأي ممارسة فكرية، فكل هذه العلوم لا يمكن أن تتجاوز دراستها الإطار السيميائي .و قد دعى بيرس إلى نظرية عامة في العلامات أكد فيها على الوظيفة المنطقية لها ، بحيث جعل هذا الحقل مرادفا للمنطق حيث يقول : "

---

[93] – د/ محمد عناني. المصطلحات الادبية الحديثة . الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان. القاهرة.1996.ص153-154.

[94] رشيد بن مالك. البحث السيميائي المعاصر.مجلة السيميائية و النص الادبي. اعمال ملتقى معهد اللغة العربية وادابها جامعة عنابة 17/15ماي1995. ص2 .

إن المنطق في معناه العام ليس إلا كلمة أخرى للسميوطيقا ."[95] و قد عرف الدليل أو العلامة بأنها تمثيل Représentation لشيء ما بحيث يكون قادرا على توصيل بعض جوانبه أو طاقاته إلى شخص ما[96].

فالعلامة أو الدليل عنده متعدد الأوجه بخلاف العلامة عند دي سويسر فهي ذات وجهين دال و مدلول ، و بالنظر إلى كل هذا فإنه يتضح لدينا بأن تشار لزيرس قد عنيا بالمستوى الانطولوجي للسيموطيقا . أي بتحديد ماهية العلامة و دراسة مقوماتها و طبيعة علاقتها بالموجودات الأخرى التي تشبهها ، و على الرغم من موسوعية بيرس حيث كان رياضيا و فلكيا و كيميائيا إلا أنه كان شديد الاهتمام باللغة و الأدب لاسيما الدراسات السميوطيقية . ولكي ندرك نظام الدليل أكثر عند بيرس ، يجب أن نتعرض إلى التقنيات التي قام بها في هذا الميدان .

---

[95] – امينة رشيد.السيميوطيقا.مفاهيم و ابعاد.مجلة فصول ع/3 .1981.

[96] - محمد عناني .مرجع سبق ذكره. ص153.

التصنيف الأمريكي للدليل :

يميز تشارل سندرس بيرس مؤسس السميوطيقا الحديثة ، بين ثلاث أنواع من الدلائل الأيقونة Icône، و المؤشر Index، و الرمز Symbol

.

1- الأيقونة Icône : عند بيرس هي علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها ، فقد يكون أي شيء أيقونة لأي شيء آخر سواء كان هذا الشيء صفة أو كائنا فردا أو قانونا ، بمجرد أن نشبه الأيقونة هذا الشيء و تستخدم علامة له[97]. فالدلائل الأيقونية ترتكز على مبدأ التشابه بين الدال والمدلول، كالشبه السمعي مثل إنتاج صوت ما، و الشبه البصري مثل الرسم و الصورة الفوتوغرافية.

من خلال تصور بيرس للأيقونة فإنها تشترك مع صفة الشيء المشار إليه من خلال علاقة تربط هذا الشيء مع صورته (الأيقونة) أو أنها تشبهه. هذا و يميز بيرس بين ثلاثة أنواع من الأيقونات : الصورة، الرسم البياني، و الاستعارة .وكلها تنطوي على جوانب تتشابه بينها و بين الشيء المشار إليه[98]. لم يسلم تصوير بيرس للعلامة الأيقونية من النقد، فقد اختلف معه امبرتوايكو حول الفكرة

---

97 سيزا قاسم. بحث السيميوطيقا من خلال كتاب مدخل الى السيميوطيقا. دار الياس القاهرة.1986.ص31.

98 2 سيزا قاسم. المرجع نفسه. ص31 ..

ومدى محدوديتها، حيث يؤكد هذا الأخير بأن العلامة الأيقونية لا تتوقف عند هذا الحد. أي : (التشابه بينها وبين الشيء المشار إليه) فقط، بل تتجاوز العلامة المادية إلى إدراكها بالحواس والتي تفضي بها إلى علاقة ذهنية تقوم على الفكر والثقافة، لأن التشابه لا يقوم على القرائن المادية، بل هناك قرائن ثقافية فكرية سابقة .ناتجة عن ممارسات وعلاقات ثقافية بينهما.

2- المؤشر[99]: هو الذي يتناسب مع الدلائل الطبيعية ، لكنه قد يكون مسخرا لأغراض الاتصال والإشارة المتعددة. فالمؤشرات بهذا المفهوم عند بيرس، هي علامات طبيعية مثل : نزول قطرات المياه من السماء مؤشر لسقوط الأمطار، والضحك مؤشر السعادة أو الفرح . وعلى حد رؤية بيرس نفسه أن العلامة ..... علاقة مجاورة بيت الإشارة والشيء المشار إليه. مثل : ارتفاع الحرارة مؤشر للمرض والغيوم مؤشر للمطر، والدخان مؤشر النار. والدلائل الطبيعية يمكن أن ندرجها ضمن الإشارات الإيمائية والتي يكون فيها ارتباط الدال بالمدلول سببا، أو كل دليل يحيل إلى الشيء المشار إليه من خلال التجاوز الطبيعي. فمثلا: الطرق على الباب يدل على وجود شخص في الخارج. أما بالنسبة للإشارة اللغوية، فهي التي تتخلص وظيفتها في

---

[99] سيزا قاسم ،مرجع سبق ذكره ، ص33.

توجيه المخاطب إلى ما يجب الالتفات إليه ويركز عليه اهتمامه فيستخدمها المتكلم للأغراض الآتية[100] :

أ- ليربط نفسه بمخاطبه توضيحا لمصدر الخطاب ، وذلك من خلال استخدام الضمائر : أنا . أنت ...إلخ .ب- ليشير إلى مكان وزمان الخطاب : (ظرف مكان : هنا. أو زمان : الآن)

ج- ليربط نفسه بالبيئة الطبيعية المفترضة ، أو بأشياء أخرى يريد وضع إصبعه عليها باستعماله لأسماء الإشارة (هذا ، ذلك ...إلخ) وبهذا ترتكز المؤشرات الإيمائية واللغوية على وظيفة أساسية تتمثل في تركيز الاهتمام

3- الرمز:عند بيرس علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل قانون غالبا ما يقدمه على التداعي بين أفكار عامة . ويتحدد ترجمة الرمز بالرجوع إلى هذا الشيء[101]. فهو يصادف الدليل اللغوي السوسيري كما سوف نشير إليه. فالرمز هنا اعتباطي أو عرفي غير معلل بحيث لا توجد هناك علاقة قياسية أو إيقونية بين الدال والمدلول. فالعلامة في هذه الحالة تكون عرفية محضة، لأن الرمز يربط بين الدال والمدلول الإيحائي، والمدلول الإيحائي يكون عرفية أكثر منها طبيعية. ومثال ذلك: الميزان الذي يرمز للعدل.

---

[100] - dubois jean.giacomo mothee .guespin louis .dictionnaire de l’inguistique paris ed librairie larousse 1973.p137.-

[101] سيزا قاسم .مرجع سبق ذكره .ص33.

وبصفة عامة فإن أصناف الدلائل التي جاء بها بيرس من الصعب أن تحددها بطريقة مطلقة، وبالرغم من أن هذه التصنيفات قد مست كل المظاهر الدالة حتى تلك التي انعدم فيها المرسل كالظواهر الطبيعة .

مجالات السميوطيقا[102] :

فهي تشمل علما المنطق (موريس. W.MORRIS) و(كارناب. R.CARNP)

(وطارستري.) ولها ثلاث فروع :

علم النحو المنطقي : syntaxe logique :المتمثل في نظرية العلاقات بين الدلائل

علم المعنى المنطقي : sémantique logique : والتي تعكس نظرية العلاقات بين لدلائل وما تعنيه تلك الدلائل .

3- المنفعية المنطقية pragmatique logique : المتجسدة في نظرية العلاقات بين الدلائل والأشخاص الذين يستعملونها .

إنه على الرغم من دقة وضع هذه المجالات وشموليتها، كونها جعلت من مجال البحث في السيموطيقا أوسع مما تتضمنه السميولوجيا، لأنها شملت بذلك اللباس (الموضة) ، نظام الغذاء، الأثاث، الهندسة

---

[102] رودولف كارناب : عالم منطق أمريكي من أصل ألماني (1891/1970) كان من المنشطين الرئيسيين لحلقة فينا. حاول صياغة كل لغة من خلال التناول النحوي الذي نلمسه في مؤلفه النحو المنطقي للسان (1934) .

المعمارية، اللغات السمعية البصرية والفنون عامة، ولا تشمل علما أكاديميا واحد (علم الأحياء، علم القانون) ...إلخ. إلا أنها لاقت نقدا لاذعا من قبل الأوروبيين أمثال : غريماس رولان بارث، وكريستيان ميتز مؤكدين ذلك ضرورة انتمائها للسيميولوجيا. وإدراجها تحتها في إطار سيميولوجيا متخصصة مثل: سميولوجيا السينما، أو سيمولوجيات أخرى مازالت في مرحلة جنينية. إلا أنها بدأت تفرض نفسها عالميا كعالم يختص أساسا بدراسة أنظمة الاتصال غير اللغوية والتي نجد في مقدمتها الاتصال السينمائي.

ومما سبق فإن السيموطيقا مصطلح مثل المدرسة الأمريكية، لعقود من الزمن ولا يزال كذلك. ومفهوم يكرس أفكار صاحبه بيرس. فإذا كان بيرس رائدا للمدرسة الأمريكية، فماذا عن المدرسة الفرنسية ؟

ونتيجة لهذا التعريف، فقد توصل "بيرس " إلى تقسيم العلامة إلى ثلاثة مستويات

الأيقونة icon

وهي العلامة التي تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها مثل الصورة الفوتوغرافية.

المؤشر index

وهي العلامة التي تدل على الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا عليها في الواقع مثل الأعراض الطبية التي تشير إلى وجود علة عند المريض والآثار والطرق على الباب وغيرها.

الرمز Symbol

"وهو العلامة التي تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل قانون غالبا ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة ويطلق عليها (بيرس) اسم العادات و القوانين وهي عنده أكثر العلامات تجريدا وما يلاحظ في هذا المستوى أن العلاقة بين الدال والمدلول أو المشار إليه هي علاقة عرضية وغير معللة، مثل البياض والسواد ودلالته على الحزن أو الفرح وهذا من الرموز التي تدرسها الأنثروبولوجيا.

وأما بالنسبة "لرولان بارت" Roland Barthes فقد لاحظ غموض مصطلح الدليل نظرا لأنه لا يقتصر على حقل معرفي واحد بل يمتد من اللغة إلى اللاهوت إلى الطب، ومن هنا تمكن صعوبة تحديده أو لنقله. إن تعريفه أمر نسبي وخاضع لإجراءات الحقل المعرفي الذي يوصف فيه.

وتجدر الإشارة إلى أن "بارث" احتفظ بثنائية الدال والمدلول عند دي سوسير وأضاف إليها، ما أدخله "هيمسلف" من تفريعات على كل من الدال والمدلول.

المدرسة الفرنسية :

ممثلة بـ: دي سوسير (1857-1914) والذي يعتبر آدم السميولوجيا في هذه المدرسة ، والواضع الأول لها قاصدا بها العلم الذي يعني بعموم الدلائل[103]، وهي مشتقة من (Sémion) اليونانية، والتي تعني الدليل حيث نشأت السميولوجيا في أحضان اللسانيات ونظرية المعرفة، وقد عمد هذان المجالان المعرفيان إلى ربط هذا العلم بنظرية الأنساق. وقد عرفها باعتبارها العلم الذي يدرس حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية[104].

وبهذا فقد أعلن دي سويسر منذ حوالي ثمانين سنة أنه ينبغي تشكيل علم جديد اقترح له اسم : " السميولوجيا ". حيث قال: " يمكننا أن نتصور علما جديدا يدرس حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية، علما قد يشكل فرعا من علم النفس الاجتماعي وبالتالي فرعا من علم النفس لعام، و سوف نسمي هذا العلم بالسميولوجيا، ومن شأن هذا العلم أن يطلعنا على كافة هذه الدلائل و على القوانين التي تحكمها، و لأن هذا العلم لم يوجد بعد فإنه يمكننا التكهن بمستقبله إلا أنه له الحق في الوجود، و موقعه محدد سلفا، إن اللسانيات ليست سوى فرع من هذا العلم العام والقوانين التي

---

103 مارسيلو داسكال .مرجع سبق ذكره .ص4.

104 مارسيلو داسكال المرجع نفسه .ص4 .

ستكتشفها السيميولوجيا ستكون قابلة لأن تطبق على اللسانيات ... "[105].

لقد جاءت محاولات عالم اللغة السويسري فارديناند دي سوسير ليعنى بالمستوى البرغماتي للسيميولوجيا، أي بفاعلية العلامة وتوظيفها في الحياة العملية و في عمليات الاتصال ونقل المعلومات، وذلك من خلال دعوته إلى علم السميولوجيا. فيقول: " اللغة هي نظام من العلامات التي تعبر عن الأفكار و لذلك فهي متشابهة لنظام الكتابة الأبجدية للصم، للطقوس و الذاهب الرمزية لصيغ المعاملة، للإشارات العسكرية ... الخ "[106]. كما أن السميولوجيا ذات أصل سويسري، تعتبر الدليل وحدة ذات طابع ثنائي ، إذ يتكون الدليل من دال و مدلول تؤطرهما علاقة اعتباطية. فلا علة لوجود الدال إلا بمدلوله، و الدليل اللساني يختلف عن الدليل الطبيعي من حيث كون الأول يقوم على الاعتباطية[107].

إن هدف السميولوجيا الأول هو اكتشاف المدلولات واختراعها. و نرى أنه لا نستطيع إرسال دال بدون أن يكون بواسطة المدلول.

فالمقاربة السميولوجية بالضرورة تحليل المدلولات، وهي تتميز بدراسة التفكير البسيكولوجي، والذي يتطلب تفكيرا مباشرا حول الدلالات التصنيف الأكاديمي الفرنسي للدليلحسب التصنيف الذي

---

[105] مارسيلو داسكال .مرجع سبق ذكره .ص15.
[106] مارسيلو داسكال المرجع نفسه.ص4.
[107] خيرة عون .السيميائية والسيميولوجيا .مجلة العلوم الانسانية .ع/17.جوان 2002.ص204.

أقامه بايلون كريستيان و بول فابر يمكن دراسة أنواع الدلائل الأربعة في شكل ثنائيتين رئيسيتين[108]: القرينة و الإشارة من جهة، و الدليل و الرمز من جهة أخرى.

1 – القرينة و الإشارة : تعد النية في التبليغ العامل الأساسي في التمييز بين ما هو قرينة و ما هو غير قرينة (أي : الإشارة) .

1-1 القرينة : تتجسد في أربع مجالات : اللغة ، البلاغة، القانون، السميولوجيا.

1-1-1 اللغة : فمثلا في اللغة العربية يراد بالقرينة الكلام ما يصاحب الكلام و يدل على المراد به، وهي التي لا تحدد وظيفة اللفظ، و إنما هي مجرد أداة تساهم في إعطاء لفظة (من لفظات الجملة) مدلولا إضافيا، مثل : أدوات التعريف، التنوين، التسويق، النفي، و كذاك الصفة ... الخ .

1-1-2 في البلاغة : كذلك في البلاغة العربية (المجاز اللغوي)، القرينة هي حالة استعارة، هي المانعة من إرادة المعنى الحقيقي والتي تساهم في الدلالة على المعنى المجازي، وفقد تكون القرينة لفظية أو حالية.

1-1-3 في القانون : القرينة القضائية هي الدلائل غير المباشرة التي يستخلص بواسطتها القاضي الحقيقة القانونية.

---

[108] - baylon christian. Fabre poul.**initiation ala linguistique**.paris.ed.fernand nathan.1975p3.

4-1-1 في السميولوجيا : حسب لويس بيرتو هي : " واقعة يمكن إدراكها فورا و تعرفنا على شيء يتعلق بواقعة أخرى غير مذكورة."

2-1 الإشارة : يمكن تقسيمها إلى نوعين أساسين :

إشارات الدلالة Signaux Significatifs، و إشارات الاتصال، Signaux communicatifs .

1-2-1 إشارات الدلالة : هي الإشارات التي على الرغم من أنها تحمل رسالة و تدل على شيء إلا أن وظيفتها الأساسية لا تكمن في ذلك، بل في الدور الذي أنشئت من أجله.

2-2-1 إشارات الاتصال : هي الإشارات التي وضعت أساسا من أجل حمل رسالة أو نقل خبر كإشارات المرور و الدلائل اللغوية.

2 – الرمز و الدليل : تكون الإشارة الاتصالية التي نخصها بتسمية الدليل (بخلاف الإشارة الدلالية) إما رمزا أو دليلا (سيميولوجيا أو لغويا).

2-1 الرمز : هو إشارة تقوم على ركائز طبيعية مثل : الدخان الذي يعني وجود النار

2-2 الدليل : بخلاف الرمز فهو لا يتمتع بأي علاقة طبيعية مثل : استحمام خطير عند رؤية العلم الأحمر في الشاطئ ، حيث نقول عن هذه الإشارة دليل. والأمر نفسه بالنسبة لوحدات اللسان البشري التي نسميها بالدليل اللغوي، إذ أنها لا توجد أي علاقة طبيعية يمكنها أن تربط الكتابة الصوتية و الحيوان الذي يدل عليه

مجالات السميولوجيا :

تعني السيميولوجيا في الطب، الممارسة التي ينكشف بموجبها المرض بالاعتماد على الدلائل lignes ، أو القرائن indices ، أو ما يسمى بالأعراض التي يحملها المريض[109].

وبعدها أصبحت للسيميولوجيا مكانة وعلما قائما بذاته، وسيشمل كل نظام من الدلائل الذي يوظف حسب سو سير ويستخدم داخل الحياة الاجتماعية، وهذا بعد ظهور عدة مفكرين أمثال : شارل سندرس بيرس وبارث وغيرهم .

ويقصد سو سير بكل أنواع الدلائل اللغوية كانت أو غيرها. ومن هنا فإن علم اللسان جزء من هذا العلم حيث يقول سو سير : " إن اللسان البشري وهو أكثر الأنظمة التعبيرية تعقيداوانتشارا. هو أكثرها تمثيلا للعملية السيميولوجية، ومن هذا المنطلق يمكن أن يصبح النموذج العام للسيميولوجيات[110]" وبهذا يكون دي سو سير قد أولى أهمية قصوى للغة والمجتمع، أي : الوظيفة الاجتماعية للدليل والاتصال. وتهتم السيميولوجيا بعدة مجالات :

كتحليل المدلولات حيث تهتم السيميولوجيا بالدرجة الأولى بالمدلولات، أي: الدال والمدلول. وليس من السهل تطبيق هذين المفهومين.

---

109 – محمد نظيف. **ماهي السيميولوجيا** .افريقيا الشرق.ط1 .1994 .ص15.
110 المرجع نفسه.ص18.

إن هدف السيميولوجيا الأول هو اكتشاف واختراع المدلولات، وترى أنه لا نستطيع إرسال دال بدون أن يكون بواسطة المدلول. فالمقارنة السيميولوجية هي بالضرورة تحليل المدلولات ، وهي تميز دراسة التفكير البسيكولوجي التي تتطلب تفكيرا مباشرا للدلالات ولا يجب أن يكون تحليل كل مدلول لوحده ، لأن المعنى ينشأ من الاختلاف والتعارض بين الإشارات[111].

إن بالرغم من الاختلافات الواضحة بين مجالات كل من السميوطيقا السيميولوجيا

إلا أن مجالات السميوطيقا وحسب الأوروبيين أمثال :(فريماس، رولان بارث، وكريستيان ماتز) فإنها تنتمي كلها إلى السيمولوجيا. حيث يقول فريماس : " يمكن أن يخص مفهوم السيموطيقا sémiotiques فقط علوم التعبير expression ، على أن يتناول مفهوم السيمولوجيا فروع المضمون contenue . "[112] في حين يذهب رولان بارث إلى أنه من الحكمة تواجد المفهومين ، فيقترح بأن تتولى السيموطيقا بدراسة أنظمة خاصة من الرسائل : (سميوطيقا الصورة الثابتة، وسيموطيقا الصورة السينمائية، وسيموطيقا

---

[111] - jacque durant.**les formes de la communication**. Premier ed.saint-tonne.imprimerie damas. 1984 .p6

[112] - grreimas algirdas julieu**.du sens** .ed le seuil..1970.p33.

الإيماءة، في حين تشمل السيميولوجيا بوصفها علما عاما لكل هذه السيميوطيقيات[113].

ومن هنا فقد شاع المصطلحات : (سيمولوجيا و سيموطيقا) في الدراسات النقدية ،وقد حاول البعض أن يفرق بين المصطلحين ، فهناك من يرى أن السيمولوجيا تعنى بدراسة نظام محدد من أنظمة التواصل من خلال علاماته وإشاراته، ودراسة الدلالات والمعاني أينما وجدت وعلى الخصوص في النظام اللغوي . أما السيموطيقا فتهتم بدراسة الاتصال والدلالة عبر أنظمة العلامات في علوم مختلفة وفي تطبيقاتها وممارستها الخيالية. فهي تختص في لاتصال الآلي والاتصال الحيواني وتصل إلى أكثر أنظمة الاتصال تعقيدا وتركيبا : لغة الأساطير، والشعرية ، مثلا مستعملة في هذه المجالات المختلفة علوم اللغويات، والأنتربولوجيا، المنطق والفلسفة والألسنية. وهناك من جرى تطابقا بين المصطلحين ويستخدمها بمفهوم واحد، استنادا إلى القرار الذي اتخذته الجمعية العلمية للسيميوطيقا، والتي انعقدت في فبراير عام 1969 بباريس وقررت تبني استخدام مصطلح للسيميوطيقا وتأسيس الرابطة الدولية للدراسات السيميوطقية.وعلى الرغم من أن السيميائية انحصرت في الأغلب في مفهومين هما : السيموطيقا و

[113] 3- fages .baptist.pagano christian.**dictionnaire des media** .France.maison mame.1971.p261.

السيمولوجيا في الدراسات الإنجليزية والفرنسية ، إلا أنها تشعبت و تعددت و اختلفت تسمياتها في الدراسات النقدية العربية .

إشكالية ازدواجية المصطلح :

العلاقة بين السيميولوجية السيميوطيقة :

مازال السيميائيون الغربيون يحاولون تحديد الفرق بين المفهومين، رغم أن المصطلحين يتحدان في الشطر الأول من الكلمة (sémio) وهو أبعت من الكلمة الإغريقية (SEMEION) ويعني العلامة (signe) ثم يفترقان في أحدهما (logie) الذي هو أصل الكلمة، ويعني الخطاب على حين أحدهما الأخر ينتهي (tique) الذي يعني شبه الديداكتيكية (التعليمية ويذكر (قريماس) حين سألته جريدة العالم الباريسية على مشكل الاختلاف بين المصطلحين سنة 1968 مع جاكسون وسطروس وبنفست وبارث على مصطلح أما السيمولوجيا لم تبعد عن الاستعمال بحكم تغلغلها في الثقافات الأوروبية ويرى هحلمسليف أن مصطلح قديم 1855 م في الجمع يعني الحقول الخاصة بالأدب والسينما والإشارية.

ومصطلح سيميولوجيا يتمخض حينئذ للنظرية العامة لكل هذه السيميائيات.

وكان مصطلح السيميولوجيا مستعمل فقط في الحقل الطبي حيث يعني دراسته للأعراض المرضية.

على المستوى التاريخي والمعرفي، استعملت السيميولوجيا مع (دي سوسير) وانتشرت في الثقافة الأوروبية أما (بيرس) فقد استعمل مصطلح "السيميوطيقا" فكان ذلك أصل الاستعمال في الثقافة الأنجلوساكسونية. إلا أن المصطلحين معا عرفا انتشارا متبادلا ويكفي أن ندرك أن العلماء الذين ينتمون إلى الثقافة الفرنسية لم يبعدوا تماما مصطلح "سيميوطيقا" من كتاباتهم بل إن الجمعية الدولية التي تأسست بفرنسا سنة 1974م والمهتمة بحقل العلامات اختارت . كتسمية لها . مصطلح "سيميوطيقا" نظرا لانتشاره في الثقافات الأخرى خاصة الانجلوساكسونية والروسية، مع العلم أن مصطلح السيميولوجيا ظل راسخا بصورة قوية في فرنسا وغيرها من البلدان اللاتينية بفعل جهود "رولان بارث " و"مارتيني"

وقد حدد كريماس الفارق بين المصطلحين في اللغة الفرنسية بأن جعل " السيميوطيقا "تحيل إلى الفروع أي إلى دراسة أنظمة العلامات المختلفة النظام اللغة والصور والألوان وغيرها. أما السيميولوجيا فهي الهيكل النظري لعلم العلامات بصفة عامة ودون تخصص لهذا النظام أو ذاك.

علاقة السيمائيات باللسانيات :

لقد اعتبر دي سوسير هذا العلم أهم من اللسانيات وذلك واضح في قوله :"إن اللسانيات ليست سوى فرع من هذا العلم العام

والقوانين التي ستكشفها السيميولوجيا ستكون قابلة لأن تطبق على اللسانيات وقد تمثلت نقطة انطلاق دي سوسير في المقارنة بين موضوعي هذين العلمين ، فإذا كانت اللسانيات تتخذ اللغات الطبيعية موضوع لها فإن السيميولوجيا تتجاوز هذا المجال إلى دراسة مختلف العلامات داخل الحقل الاجتماعي سواء كانت تلك العلامات لغوية أو غير لغوية لكن "بارث" سيعكس الوضعية ، وسيعتبر السيميولوجيا فرعا من اللسانيات يقول في مقدمة كتابة . "عناصر السيميولوجيا "

يجب من الآن تقبل إمكانية قلب الاقتراح السوسري، ليست اللسانيات جزءا ولو مفضلا من السيميولوجيا ، لكن الجزء هو السيميولوجيا باعتباره فرعا من اللسانيات.

وذلك راجع عند بارت إلى أن كل نظام سيميولوجي يمتزج حتما باللغة فلا يمكن الانفتاح على الأنظمة السيميولوجيا الأخرى كالطعام واللباس ودراسة خصائصها إلا عبر الدليل اللساني الذي يقسم دوالها ويعين مدلولاتها ومن ثم يبدو لنا في النهاية أن تخيل نظام من الصور أو الأشياء التي تستطيع مدلولاتها أن تتواجد خارج اللغة أمر يزداد صعوبة أكثر فأكثر

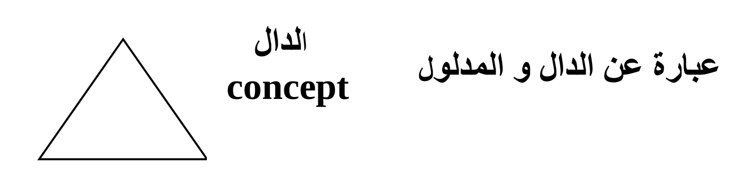
مفهوم العلامة اللسانية عند دي سوسير :

إن أول ما آثار انتباه دي سوسير في رؤيته للعلامة اللسانية هو ذلك التعريف التقليدي الوارد في الدراسات اللغوية السابقة، وهكذا أن حتى الكلمة هو ذلك الترابط الذي يجمع بين اسم و شيء، ويرى دي سوسير أن هدا التعريف بسيط و بعيد عن الحقيقة ، وقدم التعريف بديل برئ فيه أن العلامة اللسانية لا تربط شيئا باسم بل مفهوم (تصور le concept بصورة سمعية image acoustique وإتماما لبناء هدا التصور الجديد عند علامة يرى إنها كيان تفسير ذو وجهين و هما التصور concept ويضع له مصطلح البدائي le signifiant و الصورة

السمعية يضع لها مصطلح المبدأ(le signifie و اتخاذ هذين الوجهين تنشأ العلامة يحدد لها دي سوسير مثلث

العلامة

المدلول
(صورة السمعية)



الفرق بين اللسان و الكلام : هذان المفهومان مختلفان حسب دي سوسير فاللسان هو الوجه المؤسس للغة و المشكل عبر التاريخ آما الكلام فهو أداء فردي ومجال التركيبات الخطابية الحرة والمرتبطة بإمكانية الفرد.

الدال و المدلول : تتكون العلامة من الدال والمدلول الدال هو صورة صوتية والمدلول هو صورة المفهومية.

التعين والتضمين: يوجد مستويات في كل علامة المستوى التعيين و هو لمحة الأصلي للعلامة كما يحدده

القاموس آما المستوى التضمين و هو معنى الإضافي أو التلوين في معنى الأصلي الذي يتم بفضل الاستخدام الاجتماعية للغة بتضمين يمكن الولوج إلي تعددية المعنى في النص.

الفصل الثالث

اللسانيات والدلالة

اللسانيات.

تعريف اللسانيات وموضوعها.

اللسانيات هي الدراسة العلمية والموضوعية للسان البشري أي دراسة تلك الظاهرة العامة المشتركة بين بني البشر الجديرة بالاهتمام، ألا وهي اللغة، وقد لخص « دي سوسير » موضوع اللسانيات في قوله (أن موضوع اللسانيات الصحيح والوحيد هو اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها)[114]. أي من أجله ولذاته، بهدف اكتشاف المميزات العامة المشتركة بظاهرة اللسان البشري، وحسب (مونان Mounin) فان أول استعمال لكلمة لسانيات Linguistique كان في 1833 أما كلمة (لساني Linguiste) فقد استعملها (رنيوا Raineuard) في سنة 1816م في مؤلفة (مختارات من أشعار الجوالة)[115].

ويتحدد موضوع اللسانيات بالنظر إلى « اللغة » بوصفها نظاما نحويا موجودا بالقوة في كل الدماغ، وبأن الكلام ما هو إلا مجرد تأدية فردية لقوانين ذلك النظام وقد خرج « دي سوسير » من هذا التحديد

114أحمد مؤمن / اللسانيات النشأة و التطور،بط،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر ،ص 122

115أحمد مؤمن / اللسانيات النشأة و التطور،المرجع السابق ،ص 07

بثنائية تقابلية عقدها بين اللغة والكلام مكنته من التوصل إلى أت اللغة شكل Forme، وليس مادة Substance ومن هنا اعتبر اللغة موضوعا كليا للسانيات[116].

إن التغيير في الاتجاه الذي حدث في بداية القرن 20م هو تحول من اللسانيات التاريخية التي تهدف إلى معرفة تاريخ اللغات والكشف عن العلاقات الموجودة بينهما وإعادة بناء اللغات الأولى المنقرضة إلى ما أصبح يعرف اليوم باللسانيات الآتية Synchronic linguistics التي تعني بوصف اللغات وتحليلها كما هي موجودة في فترة معينة من الزمن وبالخصوص في الزمن الحاضر وكان أول من طرح من هذا المنهج الجديد السوسيري" محاضرات في اللسانيات العامة" الذي صدر بعد موته بثلاث سنوات: 1916م .

أزمة اللسانيات في القرن 19م:

كانت اللسانيات التاريخية تعد اللغات، كائنات حية شأنها في ذلك الأجناس البيولوجية ولكن سرعان ما تخلى علماء اللغة عن هذه النظرة مع نهاية القرن 19 م وتركوا اللسانيات في مأزق حيث ومتاهة لا مثيل، فإذا كانت اللغات ليست أجناسا حية هي في خطرا، ويرى" دي سوسير" هي مجرد " أشياء قابلة للدرس وخاضعة لمحك التجربة ولكن إذا كانت اللغة مجرد أشياء بدون شك ليست كالأشياء الطبيعية

---

[116] الطيب ذبه/ مبادئ اللسانيات البنيوية،دراسة تحليلية استمولوجية،د ط،دار القصبة للنشر،الجزائر 2001،ص 30

الأخرى التي يمكن أن نلمسها ونراها، ولكن بإمكاننا أن نرى بعض أشكال تدوينها كالكتابة العادية فالنموذج البيولوجي عند العلاقة بين اللغة العربية وكلام الفرد على سيبل المثال وكأنها علاقة بين صنف معين كالسمك مثلا وجنس معين كسمك الشبوط. أما النموذج الذي جاء به " دي سوسير" فقد تعد الظواهر اللغوية أشياء ذات طابع خاص من النوع الذي أطلق عليه معاصره " إميل دوركايم" اسم " الوقائع الاجتماعية" وحسب دوركايم فهي أفكار في الذاكرة الجماعية لأي مجتمع ويمكن توضحها بها.

المثال: لقد أعتاد الرجال ارتداء ملابس خاصة بهم تختلف عن ملابس النساء والخروج إلى أداء عملهم أو إلى التجوال ولكنهم قد لا يجدون حرجا في ارتداء هذه الملابس والمكوث قي البيت.

فهذا الضغط ليس من إقتداء شخص بجدية ولكنه من صنع نظام خاص من القيم التي يمليها الضمير الجماعي على الأفراد، فالوقائع الاجتماعية إذن هي نوع من الظواهر الاجتماعية من قبيل العادات والطقوس والقوانين و المعاهدات والسلوكيات التي تمارس ضغطا حقيقيا على الأفراد وترغمهم على الانصياع لقوانين المجتمع وقيمه. وهكذا فإن عند اللغات " أشياء" أو " وقائع اجتماعية.

فمن دراسة اللغة، دراسة وصفية بطريقة موضوعية، وحيث ما ذهب إليه " مونان فإن فكر " دي سوسير"، متأثر إل حد بعيد بعلم الاجتماع كما أتي به دوركايم، وبعلم النفس الجمعي كما وضعه

" صادر" وقد أثبت مولينوا أحد الباحثين الشباب أن مذهب " دي سوسير، في أن طبيعة العلاقات الاعتباطية والعرفية في اللغة، واضحة للغات ولا يعتيرها أي غموض ولقد توصل " دي سوسير" إلى تحديد موضع اللسانيات في خاتمة محاضراته قائلا" إن موضوع اللسانيات الصحيح والوحيد هو اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها".

اللسان واللغة والكلام:

يرى "سوسير" أن الظاهرة اللغوية تتمثل في ثلاث مصطلحات أساسية "اللسان" "le langage " " اللغة" la lange " والكلام" la parole وقد اكتسبت هذه المصطلحات صبغة عالمية في اللسانيات الحديثة، ويدل "اللسان" على النظام العام للغة، ويضم كل ما يتعلق بكلام البشر وهو بكل بساطة لسان أي قوم من الأقوام ويتكون من ظاهرتين مختلفتين " اللغو والكلام" وفي هذا الصدد يقول "دي سوسير" لا يجب الخلط بين اللغة "اللسان" فما اللغة إلا جزء محدد منه، بل عنصر أساسي، وهي في الوقت نفسه نتاج اجتماعي لملكة اللسان ومجموعة من التوضيحات الضرورية التي يتبناها الجسم الاجتماعي لتمكين الأفراد من ممارسة هذه الملكة.

"فاللغة" في نظر دي سوسير واقعة اجتماعية وخصوصيتها ليست مجردة بل متواجدة بالفعل في عقول الناس (بعبارة أخرى) ونلاحظ أنه يشبعها بالقاموس الذي يمثل في الأصل الذاكرة الجماعية لما يحتويه من علامات لا يطيق الفرد الواحد أن يخترنها في دماغه وذلك بقوله "إن

اللغة توجد على شكل مجموعة من البصمات المستودعة في دماغ كل عضو من أعضاء الجماعة في شكل معجم تقريبا، حيث تكون الشرح المتماثلة موزعة بين جميع الأفراد، وهي لا تتأثر بإرادة المودعين، ويمكن صياغة نمط وجودها بهذا الشكل.

" أما الكلام" فإنه فعل كلامي ملموس ونشاط شخصي مراقب، يمكن ملاحظته من خلال كلام الأفراد. وقد عرفه "دي سوسير" إنه مجموع ما يقول له الإفراد.

من الناحية العلمية يمكننا أن نعمل إلى "لغة" جماعة ما عندما نأخذ بعين الاعتبار عددا كبيرا من مظاهر كلام الأفراد وعليه فإن الكلام لا يكتسي أهمية كبيرة بالنسبة للساني لأن موضوع اللسانيات هو "اللغة" في مجموعها الكلي ولكن دراسة الكلام، تفيد في بعض الحالات كالحبسة (فقد القدرة الكلام بسبب أذى يصيب الدماغ) وتحليل الأسلوب والأمراض العقلية والنفسية

مادة اللسانيات ومهمتها:

بعدما قدم دي سوسير لمحة عن تاريخ اللسانيات تطرق إلى الحديث عن مادة اللسانيات ومهمتها في كتاب " محاضرات في اللسانيات العامة".وعلاقتها بالعلوم الأخرى وفيما يتعلق بالنقطة الأولى قال:" أن مادة اللسانيات تشمل كل مظاهر اللسان البشري سواء يتعلق الأمر بالشعوب البدائية أم الحضارية أو العصور القديمة أو بعصور الانحطاط، وذلك بتقديم وصف لجميع اللغات وتاريخها،

بالإضافة إلى سرد تاريخ الأسر اللغوية و إعادة دراسة اللغة دراسة وصفية بطريقة موضوعية.

وفيما يخض مهمة اللسانيات لخضها في ثلاث نقام.

تقديم وصف لجميع اللغات وتاريخها، بالإضافة إلى سرد تاريخ الأسر اللغوية وإعادة بناء اللغة الأم لكل منهل كلما أمكن ذلك.

تحديد القوى الكامنة المؤثرة بطريقة مستمرة وشاملة في كافة اللغات واستخلاص القوانين العامة التي تتحكم في كل الظواهر التاريخية الخاصة.

ج- تحديد نسقها والتعريف بنفسها.

أما عن العلاقات اللسانيات بالعلوم الأخرى فيرى أن تربطها روابط قوية ببعض العلوم المختلفة، التاريخ وما قبل التاريخ، والأنثروبولوجيا، التيلولوجيا وعلم الاجتماع وعلم النفس الاجتماعي لأن كل هذه العلوم تعتمد على اللغة وتستفيد كثيرا من اللسانيات.

وقبل هذا، لابد أن نلقي بعض الضوء على طبيعة السيميولوجيا الحديثة التي استكملت تطورها منذ بداية القرن العشرين في مجال الألسنية البنيوية عند دي سوسير Ferdinand de Saussure(1857،1913)، وفي ميدان المنطق والفلسفة عند بيرس Charles Sanders Pearce (1857، 1914) السيميولوجيا كعلم تعني بدراسة الظواهر العلاماتية من حيث طبيعتها وخواصها وأنساقها

وأشكالها[117]؛ أي أن السيميولوجيا هي العلم الذي يدرس العلامات، والدلائل في كنف الحياة الاجتماعية. وقد يشكل فرعا من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي فرعا من علم النفس العام.

كما يرى "دي سوسير" أن اللسانيات فرع من السيمياء (Semiology)، إلا أنها مستقلة عنها من حيث حصرية دراسة اللغة واللسانيات بمفهوم علم حديث النشأة لم تتحدد ملامحها بدقة إلاّ حتى القرن 20م .

المراحل التاريخية لعلم اللسانيات.

المراحل التاريخية التي مرت به اللسانيات من بداية الدراسات اللغوية التي ظهرت منذ القدم إلى يومنا هذا يمكن إجمالها في المراحل الثلاثة التالية:

---

[117] عدد من المؤلفين ترجمة وتقديم أدميركورية . **سيمياء براغ للمسرح دراسة سيميائية** منشورات وزارة الثقافة سورية دمشق ..1997. ص06.

1). النحو التقليدي:

ويطلق على الدراسات النحوية الأولى التي ظهرت في العصور القديمة، وشملت دراسات الهنود، والإغريق، والرومان والعرب، ودراسات القرون الوسطى وعصور النهضة، وذلك حتى نهاية القرن الثامن عشر ميلادي[118].

2). اللسانيات التاريخية والمقارنة:

وهي اللسانيات التي هيمنت بصورة واضحة على القرن التاسع عشر في أوربا، وتدرس تطور الظواهر المفرداتية والصرفية والتركيبية والصوتية والدلالية للغة ما عبر العصور التاريخية المختلفة، ومقارنتها بالظواهر نفسها في اللغات التي تنتمي إلى عائلة لغوية واحدة[119].

3). اللسانيات الآنية:

يتكون المصطلح الأجنبي (sy) بمعنى: في و(Chronic) بمعنى: زمن، ويطلق على هذه الشعبة من اللسانيات أيضا اللسانيات الوصفية، وتعنى بدراسة اللغة كما هي مستعملة في مكان وزمان معينين وخاصة في الزمن الحاضر وذلك بوصف مستوياتها المعجمية، والصوتية، والصرفية، والتركيبية والدلالية بطريقة علمية .

ويقابل اللسانيات الآنية، اللسانيات الزمانية، أو التطورية (Diachronic Linguistic) ويتكون هذا المصطلح من Dia بمعنى: عبر،

---

118 أحمد مؤمن / اللسانيات النشأة و التطور،مرجع سبق ذكره ص8

119 أحمد مؤمن / نفس المرجع و الصفحة .

وChronic بمعنى: زمن، ويعني دراسة تطور اللغة عبر الزمن وهناك مصطلح آخر يستعمل مرادفا للسانيات الزمانية وهو اللسانيات التاريخية[120].

مهمة اللسانيات:

لقد أكد « دي سوسير» أن مادة اللسانيات في قوله (تشمل كل مظاهر اللسان البشري سواء أتعلق الأمر بالشعوب البدائية أو الحضارية أو بالعصور القديمة أو بعصور الانحطاط).

وفيما يخص بمهمتها فقد لخصها « دي سوسير » في النقاط التالية:

أ). تقديم وصف لجميع اللغات وتاريخها بالإضافة إلى سرد تاريخ الأسر اللغوية، وإعادة بناء اللغة الأم كلما أمكن ذلك[121].

ب). تحديد القوى الكامنة المؤثرة بطريقة مستمرة وشاملة في كافة اللغات[122].

ج). تحديد نفسها، والتعريف بنفسها وذلك باستقلالها عن باقي العلوم الأخرى[123].

---

120 أحمد مؤمن / نفس المرجع ص 9.

121 أحمد مؤمن/ اللسانيات النشأة و التطور. مرجع سبق ذكره ص 122

122 أحمد مؤمن/ اللسانيات النشأة و التطور ، نفس المرجع ص 122

123 نفس المرجع ص 122

د). السعي إلى الدراسة العلمية للسان البشري من خلال متابعة ورصد شكلها الآني الذي يبرز اللغة بوصفها بنية مترابطة، ووحدات متعالقة بشكل منتظم ومتناسق يجعل منها نظاما من العناصر والقيم[124]

علم الدلالة.

تعريف وموضوع علم الدلالة.

علم الدلالة (Semantics) هو أحدث فروع اللسانيات الحديثة، وتعنى بدراسة معاني الألفاظ والجمل دراسة وصفية موضوعية، وقد ظهر الاهتمام بالدراسات الدلالية في أوربا الغربية، بادئ ذي بدء، في المحاضرات التي كان يلقيها (ريسينغ Ressing) حوالي 1825 في حديثه عن الفينولوجييا الاتنية.

أما أول من استعمل مصطلح علم الدلالة (Semantique) فهو اللساني الفرنسي (بريال M.Breal) وذلك في مقاله الصادر عام 1883...[125].

وكلمة علم دلالة (Semantique) مشتقة من الكلمة اليونانية (Semine) بمعنى دل وعنى، وهي نفسها مشتقة من كلمة (Sema)أي دال.

---

[124] الطيب دبه / مبادئ اللسانيات البنيوية.دراسة تحليلية ابستمولوجية،نفس المرجع ص 66

[125] أحمد مؤمن / اللسانيات النشأة و التطور ،دون طبعة ،ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر،ص 239

وقد كانت في الأصل تدل على كلمة (معنى) أي أن أي تغيير دلالي هو تغيير معنوي[126].

ويعالج علم الدلالة علاقة العلامات بمدلولاتها، ومن ثم يهتم بالموضوعات التي ترجع، أو يمكن أن ترجع إليها المدلولات.

وفي القرن العشرين اتسعت البحوث والدراسات في المعنى والدلالة واتضحت المناهج، وتطور البحث فيها، ولم تعد تقتصر على الجوانب التاريخية، فأدخلت الجوانب الاجتماعية والنفسية والإنسانية وكل ما له علاقة بالمعنى[127].

تقسيمات علم الدلالة.

هناك عدة تقسيمات لعلم الدلالة. وفيما يلي التقسيم الدلالي من الناحية التاريخية وهو على النحو الأتي:

1). علم الدلالة التاريخي:

يعنى علم الدلالة التاريخي بدراسة تغييرات المعنى وتحليلها وتصنيفها، وتقنين القوانين العامة التي تتحكم في اتجاهاتها، بحيث كان اللساني (ريسيغ Ressig) رائدا في هذا الميدان، وكان أول من أطلق على الدراسة التي تعنى بالمعنى علم الدلالة وبين أن موضوع هذا العلم الجديد هو إرساء المبادئ التي تتحكم في تطور المعنى .

---

[126] منذر عياشي / علم الدلالة،طد،طلاس للدراسات و الترجمة و النشر،دمشق 1988،ص16

[127] كلود جرمان /ريمون لوبلون(تر) د. نور الهدى الوشن/ علم الدلالة ط1 ومنشورات جامعة قارا يونس بن غازي 1997 ص 7

وهذا ما تحدث عنه (بريال Breal) في مقاله حيث قال (انه يبحث في القوانين التي تتحكم في تغيرات المعنى، واختيار العبارات الجديدة ونشأة التغيرات الاصطلاحية وموتها) [128].

2). علم الدلالة الوصفي:

ويعني علم الدلالة الوصفي بدراسة المعنى والعلاقات الدلالية البسيطة والمعقدة، دراسة وصفية آنية، وقد درس النحويون القدامى بعض الجوانب منها: الترادف، التضاد، والاشتراك اللفظي، ولكن هناك بعض العلاقات الدلالية الأخرى التي لم يتنبهوا إليها، وقام بدراستها علماء الدلالة في العصر الحديث، على الرغم من الثورة التي أحدثها "دي سوسير" في الدراسات اللغوية وتميز بين الدراسات الآنية والزمانية، وتفضيله للأولى. فإن النظرة التاريخية ظلت مهيمنة على علم الدلالة حتى 1930 .

حيث بدأ بعض اللسانيين يمزجون في كلامهم بين الدراسة التاريخية والوضعية وقد كانت أول محاولة جادة في علم الدلالة الوصفي على يد اللساني الألماني (مارتي Marty) 1950[129].

يمكننا تقسيم علم الدلالة من حيث المضمون أو الهدف الذي تؤديه، هذا المعنى نجده في مؤلف الأستاذ "منذر عياشي"، حيث قسم الدلالة إلى الأنواع التالية:

---

[128] أحمد مؤمن، مرجع سبق ذكره ص 246

[129] نفس المرجع ص 247

أ). دلالة تتعلق بالوجه الفسي: لماذا وكيف تتواصل ؟ ما هي الإشارة ؟ وماذا يجري في أذهاننا؟ وفي ذهن من نخاطبهم حين نتواصل؟ ما هو الجوهر؟ وما هي الوظيفة الآلية والنفسية لهذه العملية؟[130]

هذا النوع من الدلالة يلم بعدة عناصر تقودنا إلى الإجابة عن سؤال: لماذا نتواصل ؟ بحيث نتوصل إلى معرفة خفايا المرسل. وهذا ما يمكن تطبيقه في بحثنا عن أهداف وغرض بعض الصور،وقراءة مدلولاتها.

ب). دلالة تتعلق بالعلة: ما هي علاقات الإشارات مع الواقع ؟ ضمن أي شروط تطبق الإشارة على موضوع أو حالة من خصائص ومن وظيفتها أن تعنى ؟

ثم ما هي القواعد التي تضمن اتصالا حقيقيا؟[131].

إذا كان المرسل قادر على صنع إشارة تدل على معنى معين وتقدم دلالة معينة، لكن عدم تطابق الإشارة مع الواقع من شأنه أن يتركها مبهمة، ودلالتها لا تتعدى ذهن صاحبها.

ج). دلالة تتعلق باللسانيات: مجموعة من القضايا، والسبب أن لكل نظام من الإشارات قواعده الخاصة التي تتعلق بطبيعته ووظيفته

---

[130]منذر عياشي/ علم الدلالة، مرجع سبق ذكره ص 17

[131]منذر عياشي / مرجع سبق ذكره نفس الصفحة.

أن الدلالة اللسانية تدرس الكلمات في سياق اللغة، ما هي الكلمة؟ ما هي العلاقة بين شكل الكلمة ومعناها؟ وما هي العلاقات أيضا بين الكلمات وكيف تضمن هذه الأخيرة سير وظائفها ؟[132].

مجالات علم الدلالة وغاياته.

في القديم كانت المباحث الدلالية تتم في إطار العلوم الأنسلنية المختلفة، ويرى اللسانيون المحدثون ضرورة تخليص علم الدلالة من الخارج عن اللغة ولأجل ذلك سعوا إلى تحديد محاور الدرس الدلالي في إطار اللسانيات.

وأهم الدراسات والمحاور التي تطرقت إليها الدراسات الحديثة:

أ). محور الدلالة: يتضمن دراسة المعنى والحقول الدلالية والسياق وأنواع المعنى وتحليلها .

ب). محور التغيير الدلالي: ويتضمن أسباب التغييرات الدلالية الداخلية والخارجية، وسبل التغيير وأشكاله ومجالاته إضافة إلى بحث المجاز وماله من اتصال وثيق بالمعنى وتبدلاته .

ج).محور العلاقات الدلالية: يتضمن الترادف والاشتراك اللفظي والأضداد والفروق اللغوية[133].

تسعى الدراسات الدلالية الحديثة إلى مجموعة من الغايات منها:

---

132 منذر عياشي / مرجع سبق ذكره نفس الصفحة.

133 محاضرات الأستاذ مصطفاوي ،أستاذ بجامعة وهران،كلية الأدب مقياس علم الدلالة .

1). الكشف عن طبيعة المعنى: وهي المسائل الجوهرية في الدرس الدلالي، ويمكن تسجيل كثير من النظريات التي حاولت رد الدلالة إلى مصادر متعددة مثل: الربط بين التصور والمعنى.

2). رصد المعطيات التي تسهم في تحديد المعنى وتخصيصه (السياق، المقام، المعجم).

3). الكشف عن العلاقات الدلالية بين الكلمات مثل تنوع الألفاظ الدالة على معنى واحد .

4). تحديد الأسباب الداخلية للمعنى (أسباب صوتية، صرفية، نحوية،...الخ) والخارجية (العوامل الاجتماعية والثقافية والتاريخية) التي تؤدي إلى تحديد وتغيير المعنى .

5). محاولة تحديد القوانين التي تضبط المعنى من حيث استعماله وتغييره وتطوره .

الفصل الرابع

العلاقة بين الرسالة البصرية والرسالة الألسنية

الرسالة الألسنية

إن الإنسان البدائي أول ما بدأ بالكتابة والنقش، بدأها في الصخور رغم أنه لم يكن يعرف أهميتها، فهو يخاطب بذلك بني جنسه من خلال التعبير عن حياته اليومية وعاداته وتقاليده بالنقوش التي ما زالت لحد الآن، دليل على معرفة حضارته وتفسيرها من خلال تلك النقوش، وهذا ما يمكن أن نسميه بـ " لغة البصر".

وتعتبر الجزائر من بين الدول الغنية بالنقوش الصخرية وهي تنتشر في عدة مناطق وخاصة الطاسيلي في الجنوب الشرقي من المناطق الصحراوية..وتعد هذه المواقع متحفا في الهواء الطلق تعرض مئات النقوش التي خلفها إنسان العصر البرونزي، من خلال رسومات متنوعة والتي تجسد بعضا من مظاهر حياته اليومية[134]. غير أن هذه النقوش تبقى عذراء من الناحية العلمية، ما زالت لم تخضع للفحص الأكاديمي، الشيء الذي ترك المعلومات حولها قليلة جداً إن لم نقل منعدمة لتبقى تكتنز في جنباتها الكثير من الأسرار حول تاريخ المنطقة

---

[134] د , هبو أحمد : الأبجدية : الكتابة و أشكالها عند الشعوب . سورية اللاذقية ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، ط1 ، سنة 1984 ، ص14

و عراقتها. وما إدراج منطقة الطاسيلي ضمن التراث العالمي إلا دليل على ذلك[135].

وقد شجع هذا الاكتشاف على القيام بدراسات وأبحاث مكنت من جرد كم هائل من النقوش المختلفة، أبانت عن تعاقب حضارتي العصر الحجري الحديث ثم العصر البرونزي وعن استعمال تقنيات مختلفة، كتقنيتي النقر والصقل. وتضم هذه النقوش مواضيع مختلفة من أبرزها الحيوانات بأحجام وأشكال متنوعة، إضافة إلى أشكال آدمية ومجموعة من الرسوم الهندسية والآلات الحربية كالأسلحة، والخناجر، والدروع، والأقواس ورموز توحي بمعتقدات وممارسات يومية[136].

إلا أن العوامل والأسباب التي دفعت بإنسان العصر البرونزي للنقش على الحجر تبقى غامضة، وقد تكون تعبيرا فنيا أو تجسيدا لشعائر عقائدية. بالإضافة إلى أهميته الأركيولوجية، ويشكل الطاسيلي، قبلة للسياح من كل أنحاء العالم. ومن المعروف أن علماء الأنثروبولوجيا وعلم الآثار قد عُنوا بدراسة آثار ومخلفات الإنسان القديم، خاصة النقوش والرسوم والصخور والكهوف؛ لإبراز العلاقة بينه وبينها، التي تخضع بعد مقارنتها بدراسات مماثلة تُجرى على

---

[135] محمد عيلان. الفنون الشعبية الجزائرية(واقع وآفاق). مجلة التواصل. العدد6. جوان 2000. ص205

[136] نصر عبد العزيز عليان. الفنان الأول. مجلة العربي. العدد. 496. مارس 2000. ص 92.

الشعوب المعاصرة[137] (للمعالجة الإحصائية الدقيقة بغرض الوصول إلى نتائج ودلائل للاستدلال على حقائق الحياة القديمة التي كان يحياها الإنسان القديم خلال العصور الحجرية ثم الإنسان الحديث في العصور الحجرية والتاريخية)[138].

إن السيميولوجيا هو العلم الذي يدرس العلامات في كنف الحياة الاجتماعية، وقد يشكل فرعا من علم النفس الاجتماعي، مشتق من Semeion كلمة يونانية وتعني الدليل ويعرف " دي سوسير" الدليل العلاقة وحدة تقنية ذات وجهين مرتبطين يتطلب أحدهما الأخر وهما التصور والصورة السمعية والتأليف بينهما يعطينا العلامة، ولاحظ " رولان بان" غموض مصطلح العلامة لأنه لا يقتصر على حقل معرفي واحد ومن هنا تكمن صعوبة تحديد مفهومه، لأن تعريفه أمر نسبي مقرون بالحقل المعرفي الذي يندرج فيه.

العلامة اللغوية ":

اللغة في نظر "دي سوسير" عبارة عن مستودع من العلامات" والعلامة وحدة أساسية في عملية التواصل بين أفراد المجتمع معين وتضم جانبين أساسين هما الدال (signifiant) فالدال هو الصورة

---

137 [137] الخضر عبد الباقي محمد. أفريقيا..منشأ الحضارة الإنسانية
http://www.islamonline.net/Arabic/Science/2002/02/Article5.shtm

138 . [138] المرجع نفسه.

السمعية "التي تدل على شيء ما أو تعني شيئا ما و" المدلول" هو "التمحور" أو الشيء المني ويرد دي سوسير أن العلاقة اللغوية لا تربط شيئا باسم بل تصور بصورة سمعية، هذه الأخيرة ليست الصوت، أو ذاك الانطباع الذي تشكله على حواسنا وهكذا فإن فكرة العلامة عنده تختلف اختلافا جذريا من المفهوم القديم الذي يزاوج بين الاسم والمسمى أو الكلمة والشيء.

وإن غرض اللسانيات هو دراسة هذه العلامة التي يمكن ملاحظتها كملاحظة الأشياء الأخرى والتي يغلب عليها الطابع الاعتباطي وتتصف بالتعبير والثبات في أي وقت.

اعتباطية العلامة:

بما أن الرابط بين الدال و المدلول اعتباطي فقد عدّ "دي سوسير" العلامة اللغوية اعتباطية (arbitraire) ودليله في هذا أن فكرة "أخت" لا ترتبط بأية علاقة داخلية مع تعاقب هذه الأصوات أ.خ.ت التي تقوم مقام الدال بالنسبة إليها وحجته عن إمكانية تمثيل هذه الفكرة بأي تعاقب أخذ يستمدها من الاختلافات القائمة بين اللغات ومن لغات مختلفة أيضا فالمدلول "bœuf" (ثور) له الدال هو في جانب من الحدود وعليه فإن صفة الاعتباطية لا يجب أن توحي بأن الدال من اختيار الفرد، إذ ليس للفرد القدرة على تغيير أي علامة بأي طريقة

كانت بعد ثبوتها في المجموعة اللغوية فالعلامة اعتباطية لكونها ليست لديها في الواقع أية صلة طبيعية بالمدلول.

ثبوت العلامة وتغيرها :

ثبوتها: عادة ما تميل العلامات إلى الثبوت لأن هناك قوى (كما يقول "ولرمان") الثروة المفرداتية الكبيرة والبنية اللغوية المحقرة والجمود الذي يميز اللغة بالإضافة إلى كون اللغة ملك الجميع، وأن جذورها في أعماق التاريخ كن ورثنا ما عن أجدادي وما علينا إلى تقبلها. (لغة الأم).

التغير: تتغير اللغة بصفة تدريجية عبر الزمن ويمس هذا التغيير أشكال المفردات ومعانيها، ويقصد " دي سوسير" بالتغيير تلك التغيرات الصوتية التي تصيب الدال . و تلك التغيرات في المعنى التي تصور المدلول.. ومهما تكن قوة التغير.. فأنها تؤدي دائما إلى تبدل العلاقة بين الدال والمدلول.

القيمة اللغوية: إن اللغة في نظرة "دي سوسير" لا يمكن أن تكون إلا نظاما من القيم المجردة وتكمن قيمة اللغة في خاصيتها التي تمكنها من تمثيل فكرة معينة وقد جاء هذا اللساني بمفهوم القيمة la valeur من الاقتصاد حيث ذهب إلى أن قطعة 5 فرنكات لا يتم تحديدها إلا بمعرفة أنه يمكن تبديلها بكمية محددة من شيءآخر كالخبر مثلا وبهذه الطريقة يمكن تبديل كلمة بشيء مغاير كفكرة ما أو تشبيهها بشيء من طبيعة واحدة ككلمة أخرى مثلا.

ولقد ضرب " دي سوسير" أمثلة لتوضيح مفهوم القيمة ومنها أن كلمة mouton » (خروف) في الفرنسية الحديثة تقابلها من حيث الدلالة الكلمة الإنجليزية Sheep ولكن ليس لها القيمة نفسها نظرا لأسباب عديدة خاصة لأن الإنجليزية تستعمل كلمة Mut ton وليس Slepp و mutton يعود إلى أن كلمة الأولى لها عبارة أخرى من هذا القبيل، إن كل ما يقال على الكلمات ينطلق على الكينونات (اللغوية)، فقيمة الجمع في الفرنسية لا تساوي قيمة في العربية والسنسكرتينية على الرغم من أن الدلالة متشابهة بين هذه اللغات فالفرنسية تعد مثلا كلمة " ديان" جمعا بينما في العربية لحريته تعد مثنى بالإضافة إلى هذا فالإعراب يزودنا بأمثلة مدهشة للغات، فظاهرة التمييز بين الأزمة والأفعال المختلفة أمر غريب في بعض اللغات ومثال ذلك اللغة العربية التي تعرف التمييز الجوهري بين الماضي والحاضر والمستقبل.

تطور السيميولوجيا

ويسمى هذا العلم بالسيميولوجيا، ومن شأنه أن يطلعنا على كنه هذه العلامات، وعلى القوانين المادية والنفسية التي تحكمها، وتتيح إمكانيات تمفصلها داخل التركيب، وإن اللسانيات ليست سوى فرعا من هذا العلم على حد قول دي سوسير. وكذلك "رولان بارت" الذي يقول: "استمدت السيميولوجيا، هذا العلم الذي يمكن أن

نحدده رسميا بأنه علم الدلائل (العلامات) استمدت مفاهيمها الإجرائية من اللسانيات"[139]. وهناك نوعان من السيميولوجيا, تعنى الأولى بدراسة أنظمة التواصل، أي العلامات المستعملة للتأثير في المستقبل، وتعنى الثانية بدراسة أنظمة العلامة التي تشكل الموضوع الأساسي لأي بحث سيميولوجي[140]. وتشرئب السيميولوجيا اليوم إلى التبني نفسها بما هي علم للمعاني، إنها منهجية العلوم التي تعالج الأنساق الدالة.[141]

. لغويا:

إن السيميائية مشتقة من الكلمة اليونانيةSEMEION ومعناها العلامة، وهي مركبة من العلامة ولوغوسLOGOS الذي هو العلم، إذن السيميولوجيا في مجموعها تعني علم العلامات[142].

. اصطلاحا:

السيميائية علم خاص بالعلامات، هدفها دراسة المعنى الخفي لكل نظام علاماتي فهي تدرس لغة الإنسان والحيوان وغيرها من العلامات غير اللسانية باعتبارها نسق من العلامات مثل علامات

---

[139] رولان بارت (تر)، د. عبد السلام بن عبد العالي / درس السيميولوجيا، ط2، المغرب، دار توبقال للنشر، 1986، ص20.

[140] محسن وعزيزي/ السيميولوجيا الإشكال الإجتماعية عند رولان بارت، مرجع سبق ذكره، ص60.

[141] د. عبد الملك مرتاض/ بين السمة والسيميائية، مجلة تجليات الحداثة، جامعة وهران، معهد اللغة العربية، ع2، يونيو 1993، ص14.

[142] أ.كندارتوف (تر) شوتي جلال/ الأصوات والإشارات، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972، ص10

المرور وأساليب العرض في واجهة المحلات التجارية والخرائط والرسوم البيانية والصور وغيرها.

ويعد اللساني المشهور (فرديناند دي سوسير)، وهو أول من عرف هذا العلم بأنه" علم يدرس حياة العلامات في الوسط الحياة الاجتماعية" وستظهر السيميولوجيا ما ينشىء العلامات، وما القوانين المتحكمة بها...واللسانيات هي فقط جزء من العلم العام للسيميولوجيا. والقوانين المكتشفة من قبل السيميولوجيا سيتم تطبيقها على الألسنية. فمهمة السيميولوجي، عند دي سوسير، هي الكشف عن العوامل أو تحديد عملية التسميؤ[143]. وكذلك "شارل سندارس بيرس الذي يقول :"أعني بعلم السيمياء مذهب الطبيعة الجوهرية والتنوعات الأساسية للدلالة الممكنة[144]، رغم أنه كان منشغلا بإبراز معالم هذا العلم الجديد دون معرفة مسبقة بتنبؤ دي سوسير.

وبالإضافة إلى هذين الأصلين اللذين أشار إليهما مختلف الدارسين لتاريخ السيميائيات بمن فيهم جوليا كريستيفاKristeva, Julia، التي تقول: إن دراسة الأنظمة الشفوية وغير الشفوية ومن ضمنها اللغات بما هي أنظمة أو علامات تتمفصل داخل تركيب الاختلافات ...). وقد أضاف "تودروف" منابع أخرى تتمثل في مجهودات(أرنست

---

[143] د. عبد الملك مرتاض .المرجع نفسه. ص 07.

[144] رولان بارت (تر)، د. عبد السلام بن عبد العالي / درس السيميولوجيا، ط2، المغرب، دار توبقال للنشر، 1986، ص20.

كاسيرر) وخاصة كتابه: LA PHILOSOPHIE DES FORMES SYMBOLIQUES فقد أورد كاسيرر مبادئ أساسية تبرز اللغة في صورة أوسع من مجرد أداة للتواصل. ويضيف تودوروف إلى هذه المنابع الجهود المتمثلة في اتجاه اللسانيات البنيوية وروادها أمثال "سابير " وتروبسكوي، وجاكبسون وهيلمسيليف وبنفيست، وقد حاول هذا الإتجاه أن يهتم بالمنظور السيميولوجي مع تحديد مكان اللغة داخل الأنظمة الأخرى للدليل.

وكذلك(رولان بارتROLAND BARTHES)الذي يقول: "استمدت السيميولوجيا، هذا العلم الذي يمكن أن نحدده رسميا بأنه علم الدلائل (العلامات) استمدت مفاهيمها الإجرائية من اللسانيات"[145]. وهناك نوعان من السيميائية، تعنى الأولى بدراسة أنظمة التواصل، أي العلامات المستعملة للتأثير في المستقبل، وتعنى الثانية بدراسة أنظمة العلامة التي تشكل الموضوع الأساسي لأي بحث سيميولوجي[146]. وتشرئب السيميائية اليوم إلى تبني نفسها بما هي علم للمعاني، أنها منهجية العلوم التي تعالج الأنساق الدالة[147].

---

[145] محسن وعزيزي/ السيميولوجيا الإشكال الإجتماعية عند رولان بارت، مرجع سبق ذكره، ص60

[146] د. عبد الملك مرتاض/ بين السمة والسيميائية، مجلة تجليات الحداثة، جامعة وهران، معهد اللغة العربية، ع2، يونيو 1993، ص14.

[147] د. عبد الملك مرتاض. المرجع نفسه. ص 07.

ومنذ الخمسينيات صار المنهج السيميائي سائدا في ميادين علم النفس وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا والميثولوجيا والفن والأدب والمسرح والسينما والتصوير الأمر الذي أدى إلى انتشار مزيج غير متجانس من المصطلحات المتسمة بالغموض والتجريد، وانفتاح النقد الأدبي والمسرحي والذي ظل لقرون عديدة أسير المصطلحات المتسمة بالغموض والتجريد، التي تستدعي أحيانا استخدام معاجم اختصاص مختلفة لفك رموزها. وهذا أثار بعض النقمة على سيميائي النقد الأدبي المسرحي والسينمائي، لاسيما في الولايات المتحدة[148].

وكما يبدو أن دي سوسير كان يطمح أن تكون السيميائية علما يتخطى الألسنية إلى ميادين مختلفة لأن كل الأشكال التواصل البشري تستخدم لغة ما، لغة الرمز، لغة اللون، لغة الشكل، لغة المرور، أو أي لغة أخرى. فاللغة كنسق علاماتي ليست فقط الألف باء بل قد تكون الثياب التي نلبسها لأنها تنقل إلى الأخر(المتلقي) انطباعا عن لابسها سواء من ناحية عمره مرتبته الاجتماعية أو ذوقه وقد تكون اللغة إشارات المرور التي تعين سائقي العربات والمشاة على التنقل وتجنب المخاطر وقد تكون اللغة تلك الغيوم السوداء التي تنذرها بقدوم العاصفة فكل الظواهر الطبيعية والثقافية، لها عناصر علاماتية تمفصلت وانتظمت كاللغة وفق قوانين أنساق محددة. واستجابتها

---

[148] د. عبد الملك مرتاض .المرجع نفسه. ص 07.

لمعاني علامات تدل على اختبارها للكيفية التي تعمل بها تلك القوانين[149].

ينظر دي سوسير إلى العلامة اللغوية كعلاقة ثنائية بين دال (صورة صوتية) ومدلول(فكرة) أو (مفهوم ذهني) مثلا كلمة شمس هي علامة والحروف (ش، م، س) هي الدال وما تثير في ذهن المتلقي هو المدلول أو فكرة الشمس وليس الشمس الفعلية وهذا يعني أن العلاقة بين الدال والمدلول لا تشير إلى الواقع الفعلي الطبيعي بل تكتفي بصورة ذهنية عنه؛ أي أن العلامة اللغوية كما يقول دي سوسير لا تربط شيئا باسم ما، بل مفهوم بصورة سماعية؛ أي هي أثر سيكولوجي للصوت الانطباعي الذي يتركه على أحاسيسنا. ويؤكد دي سوسير، أن العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية، وليس لها مبررات منطقية أو دوافع طبيعية مثلا ليس في حروف المكونة لكلمة شمس؛ أي مبررات طبيعية أو حوافز أو أوجه شبه لتدل على كوكب الشمس كمفهوم أو مدلول هو واحد في كل العالم ولكن الدال الملازم له ليس واحد لو كانت العلاقة بين الدال والمدلول طبيعية أو منطقية ولها حوافزها لكان هناك دال واحد ملازم لمدلول الشمس في كل

---

149 د. عبد الملك مرتاض/ المرجع نفسه.ص14.

الكون، وفي كل لغات العالم، فالعلاقة بين الدال والمدلول تخضع لأحكام اللغة ذاتها وليس لأحكام الطبيعة أو المنطق[150].

أما شارل ساندرس بيرس الذي يقول:(أعني بعلم السيمياء مذهب الطبيعة الجوهرية والتنوعات الأساسية للدلالة الممكنة)[151]ونجد بيرس استخدم لفظة الرمز(symbole) بمعنى العلامة، والرمز عند بيرس هو ثلاثي؛ أي يتضمن علاقة بين العلامة والموضوع ومعنى بمعنى أخر. العلامة هي أي شيء من شأنه أن يرمز إلى شيء أخر موضوع يثير في ذهن المتلقي إشارة هي بمثابة معنى للإشارة الأولى. والمعنى هنا هو بمثابة المدلول عند دي سوسير أو المفهوم الناتج عن العلاقة بين العلامة والموضوع، وتكمن أهمية بيرس في تصنيفه للعلامات وتحديد علاقتها فهو قد وجد أن الظواهر سواء كانت طبيعية أو لغوية تتجلى عبر ثلاث علامات.

المؤشر(indice) كإشارة يرتبط بموضوع بشيء بواسطة علاقة حسية قد تكون سببية أو تقاربية مثلا الرعد والبرق يدلان على قدم عاصفة. والدخان يشير إلى وجود نار. والأيقونة(icône) هي إشارة تقيم علاقتها بموضوعها من خلال الشبه الموجود بينهما مثلا الصورة الفوتوغرافية هي مثال عن العلامات الأيقونية لأن هناك شبه بين ما

---

[150] عادل فاخوري / السيمياء عند بيرس، مجلة الدراسات العربية، العدد6، أبريل 1986، ص115

[151]د. عبد الملك مرتاض. **المرجع نفسه**. ص 07.

تمثله وموضوع الشخص. فالمؤشر والأيقونة هما العلامات لها دوافعها ومبرراتها أي نستطيع أن نعلل الرابطة بين الدال والمدلول منطقيا أو عقليا. أما الرمز فهو بمثابة العلامة اللغوية عند دي سوسير التي تكون علاقتها بالموضوع اعتباطيا، لا مبرر لها أي هي علاقة تقليدية وتصنيفات بيرس للعلامات تتجاوز الستين[152].

2. **الرسالة البصرية**: من الصورة إلى الأسطورة.

أ . الصورة: تعرف الصورة بأنها كل تقليد تمثيلي مجسد أو تعبير بصري معاد، وهي معطى حسي للعضو البصري حسب (fulchignoni)؛ أي إدراكا مباشرا للعالم الخارجي في مظهره المضيء[153]. تحمل هذه الصورة رسالتين الأولى تقريرية، والثانية تضمينية ومستمدة من الأولى. ولمزيد من رسالة إضافية يطلق عليها عادة بأسلوب إنتاجها.

وهو الذي يشكل المعنى الثاني عبر مدلول جمالي أو إيديولوجي يحيلنا إلى ثقافة متلقي الرسالة. تتميز الصورة الفوتوغرافية، حسب (رولان بارث)، بكونها ذات استقلالية بنيوية: تتشكل من عناصر منتقاة، ومعالجة وفق المطلبين: المهني، والجمالي، والإيديولوجي اللذين يعطيان لها بعدا تضمينيا. توجه إلى المتلقي الذي يكتفي بتسلمها

---

[152] عادل فاخوري / السيمياء عند بيرس، مجلة الدراسات العربية، العدد6، أبريل 1986، ص115

[153] حميد سلاسي . ما هي الصورة؟ موقع سعيد بنكراد، مجلة علامات، العدد5، 1996.

فقط، بل يعيد قراءتها على ضوء ما يملك من زاد ثقافي ورمزي، أي انطلاقا من مرجعية ثقافية حضارية[154].

لقد ارتبطت الصورة على الدوام وعبر القرون بالحضارة. وعلى العموم يدين تصور الإنسان الحديث عن بابل واليونان القديمة، أو العصر الوسيط إلى البصر؛ أي إلى الصورة عوض القراءة[155]. وإن الهدف من مساءلة الصورة الفوتوغرافية هو استخراج التمثلات الذهنية التي تبنين هذا النوع من الإنتاج، وهي تمثلات تتحكم في السلوكات اليومية للإنسان وفي القيم التي ينتجها. واستطاع بارث بدراسته لهذا النوع من العلامات، أن يفضح تلك الثقافة/ الإيديولوجيا التي تختبئ وراء ما يقدم نفسه كطبيعة يتداولها أفراد مجتمع ما بكل بداهة وعفوية[156].

فإذا أخذنا كتابه (أساطير) 1957، فهو في العمق تأويل للعوالم الاجتماعية في إطار التواصل الجماهيري، أيا كانت مادة هذه العوالم وهذه الأنساق: أشياء، نصا، صورة، سلوكا. وبعبارة أخرى، إن (أساطير) هو سميائيات نقدية للإيديولوجيا. بتحليله لبعض الصور، عمل بارث يعمل على تبيان السلطة المتحكمة في الصورة، لأن لها

---

[154] عبد الرحيم كمال. سيميولوجية الصورة الفوتوغرافية موقع محمد اسليم. مجلة علامات. العدد 16. 2001. www.google.fr

[155] حميد سلاسي . ما هي الصورة؟ موقع سعيد بنكراد، مجلة علامات، العدد5، 1996

[156] عبد الرحيم كمال. سيميولوجية الصورة الفوتوغرافية موقع محمد اسليم. مجلة علامات. العدد 16. 2001. www.google.fr

بعدين ملتصقين: التقريري ولإيحائي. فبالنسبة إليه إذا كانت اللغة نتاج واضع جماعي فهنالك أيضا لغة فوتوغرافية متواضع عليها تشتمل على علامات وقواعد ودلالات لها جذور في التمثلات الاجتماعية والإيديولوجية السائدة. بهذا المعنى، فإن قراءة الصورة الفوتوغرافية ليست جردا لدوالها التقريرية بل عليها أن تبحث عن المدلولات الإيحائية للوصول إلى النسق الإيديولوجي الذي يتحكم في هذا النوع من العلامات، وهذا ما يسميه (الأسطورة)[157].

ويمكن الإشارة في هذا الصدد إلى أن الدراسات الإعلامية في الوطن العربي لم تهتم بالصورة، رغم تزايد أهميتها في الاتصال وفي وسائل الإعلام، إذ تم التعامل معها كعنصر تبوغرافي[158].

[157] عبد الرحيم كمال. سيميولوجية الصورة الفوتوغرافية موقع محمد اسليم. مجلة علامات. العدد 16. 2001. www.google.fr

[158] .نصر الدين لعياضي.البنيوية، الاتصال، الفضاء الثقافي العربي.المجلة الجزائرية للاتصال، العدد17، جانفي . جوان 1998، ص59.

الشكل:

إن الرسوم والنقوش الحجرية منذ العصور القديمة إلى يومنا هذا تشترك فيها بينها في الشكل، ولما لشكل من أهمية ، تظهر به ملامح العمل الفني من جهة، وتترجم في نفس الوقت مسافات الغيوب ضمن وسائل تعبيرية مختلفة، وبذلك تأسر الخلجات النفسية والإضطرابات الداخلية للإنسان في مجرد خطوط وأشكال، بحيث نلم، ونختصر في أضيق مساحة، أرحب وأوسع العوالم.

بحيث تتفاوت الأشكال و الخطوط من حيث قدرتها على التناغم وإمتاع الآخرين فهناك من الأشكال ما يسر وأخر يذهل وأخر يرهب ولكن أفضل الأشكال ما تنسجم مع الذات في تناغم جمالي مثير و الطبيعة كما هو معلوم كالإنسان تقدم لنا أشكالا جميلة جليلة أودع فيها المولى تبارك و تعالى سر الحياة و الجمال، والإنسان منذ العهود القديمة إلى يومنا هذا أبدع أشكالا وخطوطا خلدت ذكراه وقوته في الإبداع وأعطت مراحل في التعبير عن حالته و ظروفه الشخصية. فعلماء الآثار التاريخ عرفوا تطور إنسان الطاسيلي من خلال النقوش المتواجدة في ولاية تمنراست. فعبر هذه الأشكال الحية التي تنطق للناظر بالحياة عرفنا أن إنسان الطاسيلي مر من هنا وترك حضارة راقية من اختراع للعجلة والكتابة. فالأشكال و الخطوط في نظر الفنان

هي انسجام و تداخل في تعبير عن كوامنه الداخلية من عاطفة جياشة و أحاسيس مرهفة .

رمزية الأشكال و الخطوط :

2. 1الخطوط:

الخطوط العمودية: إن الخطوط العمودية تشير إلى تسامي الروح و الحياة و الهدوء الراحة و النشاط.

الخطوط الأفقية: أما الخطوط الأفقية فتمثل الثبات و التساوي والاستقرار الصمت و الأمن و الهدوء و التوازن و السلم.

الخطوط المائلة :أما الخطوط المائلة تمثل الحركة و النشاط و ترمز إلى السقوط و الانزلاق وعدم الاستقرار و الخطر الداهم .

فإذا اجتمعت الخطوط العمودية بالأفقية دلت على النشاط والعمل وإذا اجتمعت الخطوط الأفقية بالمائلة دلت على الحياة والحركة و التنوع.

الخطوط المنحنية : أما الخطوط المنحنية ترمز إلى الحركة وعدم الاستقرار وإذا بلغنا فيها دلت على الاضطراب و الهيجان والعنف إن معرفة ماهية الخطوط و الأشكال وما ترمز إليه مهما جدا في التجريدية التي تهدف بالدرجة الأولى إلى الكشف الحقيقة الداخلية والعميقة في نفسية الإنسان فالأشكال المصوبة إلى الأعلى تشير إلى الأعلى تشير إلى الروحانية الملائكة أما إذا اتجهت إلى الشمال فدلت على المادية الطينية والأشكال حادة الرؤوس ترتاح لمحالة إلى الألوان

الحارة بينما الأشكال المستديرة و المنحنية ترتاح إلى الهدوء في الألوان الباردة .

فالفنان يكون فنانا بمقدار ما يستطيع إبراز خصائص النوع في الفرد كالفرحة في طفل و الشجاعة في شجاع و الحكمة في حكيم و كالفقر في بائس.

ومعرفة الشكل و أهمية في الرسم يقودنا حتما إلى التكوين الذي هو فن التنظيم بطريقة فنية للعناصر المختلفة التي تكون متاحة للمصور للتعبير عن مشاعره وقيمه العمل الفني تتمثل بالدرجة الأولى في تنظيم العناصر التصويرية من خط و كتابة و سطح ولون.

ويقول سيزان في هذا المجال : " إن عملية التصوير الفني لا تعني نقل الهدف نقلا جامدا بل معناها فهم التناسق بين مختلف العلاقات ووضعها على اللوحة على شكل سلم أنغام في ذاته عن طريقة تنمية هذه العلاقات تبعا لمنطق جديد أصيل فعمل اللوحة معناه تشكيلها.

يؤكد بول كلي Paul Klee على أهمية عمليات التكوين قائلا :

أن اللوحة تتقدم تدريجيا من خلال أبعاد عديدة وهامة ليس من المناسب الإشارة إليها بعد ذلك على أنها عملية تركيب أو بناء بل يجب أن تعطيها اسم التكوين

2 .2. قوانين تكوين الشكل :

فالتكوين الجيد هو الذي لا يشتت العين من خلال عدم توازن الأجزاء و استقرارها في بعض مكوناتها ، ففي الأعمال الفنية المكتملة الناضجة تتفاعل كل العناصر مع بعضها البعض وقد أشار رسكن {Ruskin}إلى العديد من أنواع التكوين يمكن أن يعتمد عليها الفنان أثناء عمله وهي في الواقع مبادئ وقوانين .

1 }**قانون الأساسية أو الأهمية** : الشكل البارز والكبير في التكوين يكون مسئولا عن الوحدة أي على الفنان في نظر رسكن أن يحدد شكلا بارزا ويجتمع حوله الأشكال الأخرى الأقل أهمية وإخضاعها له .

2) **قانون التكرار** : خلق نوع من الترابط بين مكونات اللوحة من خلال جعل بعض هذه المكونات مجرد صدى أو تكرار أقل أهمية لمكونات أخرى يتم التأكيد عليها .

3)**قانون الاستمرار** : إعطاء بعض التتابع والاستمرار المنظم لعدد من الأشياء الأكثر إثارة لدى المتلقي .

4) **قانون الإنحاء أو التقويس** : إن الأشكال الموجود في اللوحة عادة ما تخضع لنوع معين من المنحنيات أو الأقواس التي يمكن رسمها لتوضيح و تحديد الأشكال البارزة فيها ويقول رسكن :"إن المنحنيات أكثر جمالا من الخطوط المباشرة ..."

5) **قانون التضاد أو التقابل** : وهو النغم الخافت و المشبع المرتفع في الموسيقى والتقاليد بين الألوان المختلفة خاصة الأبيض والأسود .

6) **قانون التغير المتبادل** : يؤكد هذا القانون على وحدة الأشياء المتعارضة بإعطاء كل منها دورا أو مساهمة في طبيعة و حركة الأشياء الأخرى فالتغيير في لون أو حركة أو شكل أحد المكونات يصحبه بالضرورة تغير في المكونات الأخرى .

7) **قانون الأنساق** : رغم الاختلافات و التباينات التي قد تكون كبيرة بين مكونات اللوحة من أشكال وألوان فالأشياء الفرعية تبدو منسقة بالنسبة لمكونات اللوحة .

8) **قانون التناغم** : فاللوحة الجيدة هي تجديد للحقائق الطبيعية ولا يستطيع الفنان تمثيله ولكن عليه الإيجاز و الاختصار وما يؤكد عليه رسكن هنا تناغم الألوان و الأشكال و اللمسات اللونية.

9) **قانون الإشعاع** : ويؤكد رسكن هنا على أهمية تناسق أو تناغم الخطوط من خلال علاقاتها البسيطة و المعقدة . ولكن رغم هذا تبقى هذه القوانين غير كافية لتفسير حركة الرسم و التصوير في القرن العشرين لأن رسكن كان مهتما علي أساسا وبالدرجة الأولى عن التصوير الطبيعي الكلاسيكي في نهاية القرن التاسع عشر ميلادي وتبقى معظم هذه القوانين صالحة للاستخدام مع بعض التطويع على الكثير من الأساليب الفنية المعاصرة.

2. 3. أنماط التكوينات :

وهناك دراسات أخرى أكثر حداثة عن الأشكال و الخطوط وهي أنماط التكوينات قام بها رودوروف Rudrouf .

التكوينات الانتشارية: وفيها تكون الوحدات موزعة بطريقة متجانسة و منتظمة دون محور و مركز للإشعاع أو النقطة للتركيز أو التأكيد مثل التصاوير الفارسية الدقيقة و المنمنمات.

التكوينات الإيقاعية : وهنا يوجد إيقاع فراغي أو إيقاع في التوزيع النسبي للمساحات وقد قسم رودوروف هذا النوع إلى :

أ. التكوينات المحورية : وفيه تنتظم المكونات حول محور مركزي خاص بالشكل الرئيسي أو مجموعة الأشكال الرئيسية التي ترتكز على عدد من المحاور .

ب . التكوينات المركزية : حيث تشع المكونات أو تصدر أو تتعلق بنقطة مركزية تجاذبية.

ج . التكوينات القطبية : وتتكون من شكلين متقابلين أو مجموعتين من الأشكال المتقابلتين أو مجموعتين من الأشكال المتقابلة توجد بينهما علاقة ديناميكية .

مقاربة أيقونية في تحليل أشكال الرسم على الورقة :

إن لكل جهة من جهات الورقة دلالة في علم النفس التحليلي ، وإن لجوء الطفل في رسم في جهة من الجهات ،يعكس علامات ودلالات وإشارات اتصالية يبرقها إلى المتلقي .

3. 1.يدل الرسم في وسط الورق على ما يلي:

توازن نفسية الطفل وتوازن رؤيته للأشياء، وكذا انتباهه الدقيق والتركيز على الحقيقة البصرية، والملاحظة المتزنة و تناسق الأفكار العلمية و المنطقية.وإن اكتساب المعرفة ينعكس على تصرف الطفل وتكيفه مع الحالات الغامضة التي تصادفه، وإن اختيار وسط الورقة، دلالة على الاهتمام بالذات، والإرادة القوية في العيش وفي وسط المجتمع وعدم الحياد عن ذلك، مهما كانت الظروف.

3. 1.الرسم على الجانب الأيمن من الورقة:

إن إقدام الطفل في الرسم على الجانب الأيمن من الورقة هي دلالة على محاولته في الاندماج داخل المجتمع وانفتاحه على عالمه وبيئته، وطموحاته وأماله في التقدم و إثبات الذات وتحقيق الأحسن والأفضل، والاستقلالية في أخذ القرارات والاعتماد على النفس في ذلك.

3. 2.الرسم على الجانب الأيمن العلوي من الورقة:

إن للأطفال أمال وطموحات يتمنون تحقيقها و الوصول إليها، بواسطة هذه الرسومات المختلفة، التي غالبا ما نجد هذه الفئة من

الأطفال ، يعبرون عنها في الجانب الأيمن العلوي من الورقة ،بإعطاء ملامح ومعالم واقعية للطموحات والمشاريع المستقبلية

3. 3.الرسم على الجانب الأيسر من الورقة :

إن إقدام الطفل في الرسم على الجانب الأيسر من الورقة، يدل على لجوءه إلى العزلة وهروبه من الغير، وانغلاقه على نفسه، وانسحابه من المجتمع، والانطواء دون الميول إلى الحياة الجماعية، كما أن هذا الرسم يدل على ميل الطفل إلى الأشكال والبحت عن الأمن، لشعوره بالوحدة والخوف.

3. 4. الرسم على الجانب الأيمن السفلي من الورقة :

إن رسم الطفل على الجانب الأيمن السفلي من الورقة. يدل على فشله في حياته العملية، وتدهور معنوياته، ويأسه من نفسه، وبحثه عن الأمن، بحيث يرى نفسه مهددا من سطوة الحياة.

3. 5.الرسم على الجانب الأيسر العلوي من الورقة:

إن رسم الطفل على الجانب الأيسر العلوي من الورقة ، يدل على كسل الطفل وقلة نشاطه الفكري والحركي، وميوله للعيش في الخيال والابتعاد عن الواقع .

3. 6.الرسم على الجانب الأيسر السفلي من الورقة:

إن إقدام الطفل على الرسم على الجانب الأيسر السفلي من الورقة. يدل على السلوك البدائي للطفل الراسخ في لا شعوره. كالآلام

الولادة، و الحرمان، و الطفولة المترددة، واليتم و غيرها من المشاكل الاجتماعية التي غالبا ما ترسخ في لا شعوره منذ الأيام الأولى من طفولته

3. 7.تحليل الخطوط والأشكال:

إن الرسوم و النقوش الحجرية منذ فجر التاريخ إلى يومنا هذا اشتركت فيما بينها في الشكل و الخطوط، وإذا كان الشكل تظهر به ملامح العمل الفني، ويترجم به المبدع ما يختلج في نفسه ن أحاسيس و مشاعر راقية ويختصر به في أضيق مساحة أرحب وأوسع العوالم.

وتتفاوت الأشكال والخطوط من حيت قدرتها.

مقاربة أيكونوغرافيا للألوان :

فاللون هو تفاعل بين الأشكال و الأشعة الضوئية الساقطة عليها فيؤلف بذلك المظهر الخارجي لهذه الأشكال، وأن الألوان في اللوحة بانسجامها وترابطها تتحقق الوحدة الجمالية.وهي كالأنغام في الموسيقى وتمثل الاتزان و التماثل والإيقاع وإذا كان "كاندسكي " من الفنانين المعاصرين الذين يرون أن اللون موسيقى عملا بالتجريدية و التكعيبية وغيرها من المدارس المعاصرة . فهو كذلك تفسير لحالات فيسيولوجية وسيكولوجية مرتبطة ارتباطا وثيقا بحالات النفس المتقلبة وأطوارها العميقة من حب و كراهية وارتياح وطمأنينة وغيرها فلذا كان للون رمزية تلازمه في غالب الأحيان .

رمزية الألوان :

الأزرق: يرمز إلى الشوق و الليل الطويل الذي ينتظر شروقه والحزن و البعد و السعة.

الأصفر: يرمز إلى السرور و الابتهاج و الذبول و النور والإشعاع.

الأحمر و درجاته: يرمز إلى الحرب و الدمار و النيران و الدماء والحركة.

الأبيض: يرمز إلى الطهر و الصفاء و البراءة و الحرية و السلام والاستقرار.

الأخضر ودرجاته: يرمز إلى الهدوء و الحياة و الاستقرار والازدهار و التطور و النماء.

البرتقالي: يرمز إلى الدفيء و الانجذاب و الذوق و الشوق.

الأسود: يرمز إلى الظلام و الكآبة و الجهل.

الرمادي: يرمز إلى التداخل و النفاق والضبابية في كل شيء

غير أن من الفنانين من يرى اللون " نفحة إلهية تهب الحياة " وفي هذا المقام يقول الدكتور علي شلق:{.. "لكننا إذا عرفنا أن الألوان أفكار ومشاعر تمدنا بها الطبيعة لنفسر بها أحاسيسنا ونجسد عقولنا أو نصورها، يرسخ في الذهن أن الخطوط في اللوحة لا تكفي و إلا أصبحت رمزا صوفيا ضبابيا كرسوم جبران في النبي و سائر كتبه..}

وتجدر بنا الإشارة هنا من خلال دراستنا للأشكال و الألوان في الإنتاج الفني إلى عملية الإدراك و التذوق لهذا الإنتاج عن طريقة الذات و ذلك بالاستمتاع و الارتياح لكل ما هو جميل و لكن يبقى هذا التذوق الجمالي يتنوع وفق الفروق المزاجية البشرية ولكل إنسان ذوقه الخاص في الألوان و الأشكال و غيرها.

الضوء:

من الملاحظ أن للضوء منبعين :

1. المنابع الضوئية الطبيعية : وهي الشمس والنجوم و القمر .

2. المنابع الضوئية الاصطناعية : كالشمعة و المصباح والمولدات الكهربائية.

وكلا من النوعين يسلط على الجسم المرسوم فيشكل بذلك الحجم بعد إحداث الظلين اللذين سنراهما لاحقا : وقد تختلف الأشعة الضوئية الطبيعية منها والاصطناعية في الحدة و القيمة وعليه يجب الإلمام بقضايا الحدة و القيمة و التضاد والمادة المسلطة عليها الشعاع و التي لها تأثير واضحا على نوعية الضوء و قوته .

الصبغة (الحرارة) : تختلف صبغية النور في القوة والضعف باختلاف قوة اللون الرمادي أي كلما زادت دكانة الرمادي كانت صبغية الضوء أقل و العكس صحيح.

كما أن صبغية النور هذه لها نبرات مختلفة معنى هذا أنه كلما تغيرت زاوية إسقاط الشعاع الضوء تغيرت النبرة كما أن تراكم الشعاع الضوء تارة وتشتيته تارة أخرى يثير اختلاف الحدة، وبالتالي يظهر أن الحرارة أو صبغية الضوء، معناها الدكانة و الغمق في أصل الرماديات و النبرات في اختلاف زوايا الإسقاط وكذا وتراكم الأشعة وتشتيتها

القيمة :لا تظهر قيمة الشعاع الضوئي إلا إذا حاذى منطقة ظل، فيشكل هذا التجاوز تضادا في الأبيض و الأسود ، وتضادا في قيمة كل من الفاتح و الداكن.

وتختلف القيمة و الحرارة باختلاف المادة المرسومة فالضوء على اليابس أقل لمعان منه على السائل والظل على اليابس أكثر منه على الشفاف.

والهدف التعليمي في هذا الجانب هو تحقيق الحقيقة البصرية. فالشعاع يولد الظل وكلاهما يشكل الحجم ويحدد الملمس ويخلق التوازن و التضاد اللوني.

الظل :إن كلامنا من الشعاع الضوئي يسوقنا حتما إلى التطرق إلى الظل وأنواعه فإن كانت منابع الضوء نوعان فأشعتها أيضا نوعان أي أشعة المنابع الطبيعية متوازية في تشكيل الظل الملقي حيث أن أشعة المنابع الاصطناعية غير متوازية في تشكيل الظل الملقى.

الظل المحمل :يعني بالظل المحمل ؛أي الجهة التي لم تسلط عليها الأشعة الضوئية من الجسم.

الظل الملقى : يعني بهذا الظل؛ أي الظل الذي يلقيه الجسم على مساحة أخرى بعد تسليط الأشعة الضوئية عليه.

الحجم : إن عملية تجسيد الحجم وإظهاره دون عناء ،يفرض علينا دراية بأصول وقواعد الظل و النور المذكورة سالفا.

وقد يختلف الحجم باختلاف الشكل ومادة الجسم و الحيز الفضائي الذي يتواجد فيه الجسم المرسوم.

ما هو الهدف من دراسة موضعي الظل والنور ؟

إن الهدف من ذلك في القواعد التقنية للظل والنور، هو الإتقان في إظهار حجم الشكل، بملء فراغه وإشغال فضاءه ونوعية مادته وتفريقه عن غيره من الأشكال و الأرضيات و الحوامل .

تقنية الألوان:

. أما الأسود و الأبيض فهما لونان إضافيان .

. الألوان الأصلية{الأساسية}: الأحمر ،الأزرق ،الأصفر.

. الألوان الثنائية {المزدوجة}:الأخضر، البنفسجي، والبرتقالي.

الألوان المتممة :

يعنى بالألوان المتممة، الألوان التي يسهل تزاوجها فكل لون ثانوي متمم للأصلي الباقي مثل : البرتقالي المكون من الأحمر والأصفر متمم للأزرق .

. البرتقالي = الأزرق

. الأخضر = الأحمر

. البنفسجي= الأصفر

الألوان المتقاربة :

تنقسم الألوان المتقاربة إلى ثلاث مجموعات هي :

1. الألوان الباردة وهي : البنفسجي و الأزرق وما بينهما والأزرق و الأخضر وما بينهما

2. الألوان الحارة وهي : الأحمر و البرتقالي وما بينهما والبرتقالي و الأصفر وما بينهما .

3. الألوان الدافئة وهي : ما حصر بين المجموعتين البنفسجي والأخضر من جهة و الأحمر و الأصفر من جهة أخرى .

الدرجة اللونية :

يعني بالدرجة اللونية قوة اللون في اللون أي قوة انعكاس الأشعة الضوئية الحاملة للون، حتى أن التسميات اللونية تختلف بهذا الاختلاف في اللون الواحد، وهذا ما سمي بالاتنية.

النغمة اللونية : للون نغمتان : نغمة صافية ونغمة متواترة أما النغمة الصافية المقصود بها أصالة اللون بدون إضافة، أما النغمة المتواترة المقصود بها زيادة إضافية على اللون الأصلي .

الحدة اللونية :

ومعناها قوة اللون في الفتوحة أو الدكانة، والجدير بالذكر هنا هو أن التضاد اللوني الذي يعتبر مقياسا، في اللونين الإضافيين كالأبيض أكثر حدة إلى جانب الأسود.

التضاد اللوني :

ينقسم التضاد اللوني إلى ثلاثة أقسام:

1. التضاد اللوني في القيمة : ومعناه أن كل لون يؤخر قيمته حسب حدته عند التضاد.

2. التضاد الضوئي في اللون: ومعناه الخداع البصري أين يظهر اللون نفسه فاتحا فوق الداكن بينما يظهر داكنا فوق الفاتح .

3. التضاد اللوني في اللون : والمقصود به تضاد لونين لهما نفس القيمة (ثانوي وفرعي) .

التدرج اللوني :

التدرج اللوني نوعان :

1. التدرج المدرج : وهو النزول باللون من الفتوحة إلى الدكانة أو العكس بالإتباع لشرائط معينة .

2. التدرج المذاب :

ومثله مثل التدرج المدرج دون الخضوع للشرائط المتوازية .

الرمادية الملونة :

وهي كل لون أضيف له اللون الرمادي ، إما من أجل الإضفاء أو من أجل تعيين الظل .

القيمة اللونية :

لا تظهر القيمة اللونية بتجاذب لونين أو أكثر حيث يظهر الاختلاف في واحدة ،فهذا الاختلاف في الحدة عند التضاد يسمى بالقيمة .

الحقيقة البصرية و الألوان :

إنه لا يبرع الفنان في عمله الفني إلا إذا ترجم الحقيقة البصرية من خلال مشاهدته للطبيعة وإن كان الكمال الجمالي فقط في الطبيعة فقد توجب أن ننقلها أو نحول تقليدها حسب الحقيقة المرئية إذا تعتبر الطبيعة أحسن معلم أو قل أحسن (ملون) .

الهدف من دراسة أصول الألوان :

تهدف دراسة الألوان إلى التذوق الجمالي وإلى تقليد الطبيعة بتبيين لون المادة وإبرازها عن غيرها و الإلمام بخلق الألوان الأصلية والثانوية و الفرعية وكيفية استخدامها وكيفية تزويجها والتحكم في تضادها في القيمة و الدرجة بشكل يريح العين ويطرب الروح واختيارها ساخنة أو باردة حسب الموضوع المقترح

الفصل الخامس

البلاغة في الرسائل البصرية الثابتة

البلاغة في الرسائل البصرية الثابتة

البلاغة موجودة منذ 2500 سنة، فهي تقترح شرح فن الخطابة، وهي في الأصل فن الإقناع[159] وإذا كان الإنسان منذ اكتسابه للسان حريصا على الإجادة في أساليب كلامه، فإنه وسرعان ما اكتسب محسنات لفظية وعناصر بلاغية أدق وأعمق في النفس. كما كانت هذه الأساليب البلاغية المتواجدة في كل الثقافات حكرا، على الكلمة دون الصورة مدة طويلة[160].

بلاغة الصورة عند الصينيين

ولا تقف البلاغة عند حدود النص المكتوب، بل إن الصورة أيضا يمكن أن تتضمن أيضا أحداثا بلاغية على عكس ما كان سائدا عند البعض، من أن البلاغة حكرا على اللغة، وأن الصورة هي نسق جد بدائي قياسا إلى اللغة، ويرى البعض الآخر أن الدلالة تستنفذ ثراء الصورة الذي لا يمكن وصفه[161]، ويقول الحكيم كونفوشيوس عن

---

[159] Bernard Brochand, Jacques Lendrevie/ publicitor, op cit, p363.

[160] محمود إبراقن.عناصر البلاغة ونظائرها في البلاغة العربية وسيميولوجية السينيما : مجلة الاتصال ، العدد ،السنة ، ص63.

[161] محسن وعزيزي/ سيميولوجيا الأشكال الاجتماعية عند بارت، مجلة الفكر العربي المعاصر، 2000، ص64.

بلاغة الصورة: "الصورة خير من ألف كلمة" ومما يزيد من أهميتها وقدرتها على الاستيعاب، أن لها لغة عالمية يفهمها جميع الناس.

ولعل السبب الذي جعل من الصورة تفقد بلاغتها وسلطتها التي أعطاها إياها الصينيون القدامى . كما ذكرنا سالفا . هو راجع أساسا إلى سيادة ما يسميه علماء الاتصال بالثقافة اللفظية Verbale أو الشفويةOrale خصوصا في مجتمعاتنا العربية الإسلامية، التي مازال بعضها يحارب بكل قوة الصورة (لألوهيتها)، والبعض الآخر يفرض كل الرقابة عليها لاعتبارات سياسية وأيديولوجية[162]، على الرغم من دخولها حياتنا اليومية، وبيوتنا دون استئذان ، وتقوم بتوجيهنا في غالب الأحيان .

رولان بارث والبلاغة

وقد اهتم "رولان بارث" بصفة خاصة بالصورة الإشهارية ولكن اهتم أيضا بالأنساق الدلالية غير اللسانية في تحليله السيميولوجي، وخاصة في بحثه{بلاغة الصورة}، مثل ما كان يطمح إليه كثير من علماء اللسانيات الذين سبقوه، وخاصة فردينان دي سوسير الذي أراد أن تكون السيميولوجيا علما يتخطى الألسنية إلى ميادين مختلفة لأن كل الأشكال التواصل البشري تستخدم لغة ما واللغة كنسق علاماتي ليست فقط الألف باء بل قد تكون الثياب التي نلبسها لأنها

---

[162] محمود إبراقن.عناصر البلاغة ونظائرها في البلاغة العربية وسيميولوجية السينيما : مجلة الاتصال ، العدد ،السنة ، ص63.

تنقل إلى الأخر (المتلقي) انطباعا عن لابسها سواء من ناحية عمره مرتبته الاجتماعية أو ذوقه وقد تكون اللغة إشارات المرور التي تعين سائقي العربات والمشاة على التنقل وتجنب المخاطر وقد تكون اللغة تلك الغيوم السوداء التي تنذرها بقدوم العاصفة فكل الظواهر الطبيعية والثقافية، لها عناصر علاماتية تمفصلت وانتظمت كاللغة وفق قوانين أنساق محددة.واستجابتها لمعاني علامات تدل على اختبارها للكيفية التي تعمل بها تلك القوانين.[163]

ومن هنا يرى رولان بارث في دراسته المتميزة للصورة الإشهارية: أن للصورة ثلاث رسائل[164]:

Le message linguistique الرسالة اللغوية

L'image dénotée الصورة التقريرية

Rhétorique de l'image بلاغة الصورة

اعتراضات موضوعية:

1 . الصورة خادعة في غالب الأحيان: إن الصورة غالبا ما تخدع السيميولوجي والناقد من خلال شحنتها التضمينية وتستطيع أن تؤلب وتجاور الآراء التقريرية ولابد من النظرة الواقعية واستخدام العقل في النظرة النقدية ضد هذه الانعكاسات التنويمية السلبية.

---

[163] عدد من المؤلفين ترجمة وتقديم أدميركورية . **سيمياء براغ للمسرح دراسة سيميائية** منشورات وزارة الثقافة سورية دمشق ..1997. ص08.

[164] Roland barthes.l'obvie et l'obtus.essais critiquesIII ed : du seuil.1982.p 16

2 . إن الصورة تظهر لنا العالم كما يريد صاحبها بنضج وعلم، أي أنها وثيقة تهمنا جميعا وهناك سرعة ملزمة لدراستها.

3 . إن الصورة البصرية سواء كانت صورة فوتوغرافية أو لوحة فنية أو لافتة إشهارية، هي في حقيقة الأمر تشترك في كثير من الأحيان في التقنيات اليدوية.

4 . إن دراسة شروط إعداد وتكوين واستقبال الرسائل البصرية تشترك في معارف وثقافات من النوع التاريخي والاقتصادي والاجتماعي والنفسي.

5 . والحقيقة أن مجال الإيديولوجي للسنن والعادات والتقاليد هي الغالبة في الرسائل البصرية وتنبئ بالمجالات التي تحارب في غالب الأحيان كثيرا من توهمات الحرية .

شبكة التحليل

ولقد ورد في هذا المقام عدة شبكات لتحليل الصورة الثابتة لكثير من المنظرين المعاصرين وعلى رأسهم "لوران جرفيرو" في كتابه "انظر كيف نفهم تحليل الصورة[165] والعالمان "بيروتات وكوكيلا "في كتابهما "دلالة الصورة"[166]. وإن ابتكار منهجية تحليل الصورة عند هؤلاء العلماء تقوم على ثلاثة عناصر أساسية:

---

[165] Laurent gervereau/ voir comprendre analyser les images, Paris, Edition, découverte, 1994.

[166] Bernard cocula, claude peyroutet/ Sémantique de l’image, paris, librairie delygrave,1986 P24

. وصف الرسالة

. المقاربة الإيكونولوجيا[167] Iconologie

. المقاربة السيميولوجيا semiologie [168]

وفي السنوات الأخيرة، عرفت البلاغة في فرنسا اهتماما كبيرا بفضل باحثين مثل: "بارث"، "بنينو" و"دوران"، هذا الأخير قام بتحليل المئات من الرسائل الإشهارية ووصل إلى نتيجة مفادها أن كل أنواع الإشهار يمكن أن نصفها حسب وجه من أوجه البلاغة المعروفة، هذا وتبين أن الإشهار لا يستعمل غالبا إلا بعض أوجه البلاغة ويستدعي نادرا الأوجه المعقدة، فهو يعتمد كثيرا على أوجه الاستبدال والتعويض، المبالغة، التكرار والاستعارة... وبصفة عامة إن استعمال البلاغة في التطبيقات الإشهارية يبقى محدودا جدا"[169].

. أوجه البلاغة في الرسالة البصرية الثابتة:

وإذا كانت الصور البلاغية كإنزياحات تعبيرية، لها طرقا عديدة للتعبير عن الفكرة الواحدة وكلها تكرس استعمالا عاديا، تستجيب لقاعدة عامة يقبل بها مجموع المتحدثين، وتشمل[170]:

---

[167] الإيكونولوجيا: توضيح خصائص الرموز في الرسم ، توضيح خصائص الرموز في النحت جدول الرموز ، شرح الرموز

[168] السيميولوجيا : بأنها علم يدرس حياة العلامات في كنف الحياة الاجتماعية

[169] Bernard Brochand, Jacqes lendrevie/ publicitor, op cit, p365, 366.

[170] الماكري (محمد) الشكل و الخطاب ، مدخل التحليل ظاهراتي. المركز الثقافي العربي ط1991،1.ص33.

. مناسبة الكلام لقواعد اللغة المعنية.

. واحدية الدلالة وتعيينيتها.

. مناسبة الدرجة الصفر للخطاب.

وكل خروج عن هذه القاعدة، يعني ظهور إنزياحات جديدة، وظهور أسلوب خاص، ونرصد مجموعتين من الإنزياحات في مستوى الدلالة[171]:

. إنزياحات استبدالية écarts de substitution: وتتميز باستبدال علامة بأخرى.

. إنزياحات تراكبية écarts syntagmatique : وتتميز بخلط في نظام تركيب العلامات

يعتبر "Jacques Durand" من الذين اهتموا بدراسة البلاغة في الصورة الإشهارية، فهو يرى أن الصورة تخضع لبعض قواعد البلاغة، فالصورة عنده مثل الجملة، وقد وضح أوجه البلاغة في الصورة الإشهارية من خلال الجدول الآتي[172].

---

[171] المرجع نفسه.ص34.

[172] Genzel David/ de la publicité à la communication, 3ème édition, Paris Rchevignes , 1985, p206.

العلاقة Relations	Opérations العملية			
	-أ-	-ب-	-ج-	-د-
النحو * Syntagme	adjonction الإضافة	Suppression الحذف	substitution التعويض	Echange التغيير
Identité "1" الهوية	التكرار Répétition	إضمار Ellipse	المبالغة Hyperbole	القلب Inversion
Similarité "2" التشابه	المقارنة Comparaison	تغمية "المعنى" Circonlocution	الاستعارة Métaphore	المشابهة Homologie
Différence "3" الاختلاف	التجميع Accumulation	التعليق Suspension	المجاز المرسل Métonymie	الفصلة Asyndète
Opposition "4" التضاد	الطباق Antithèse	التحفظ Réticence	الكناية Euphémisme	التبديل المفاجئ في بناء العبارة Anacoluthe
Fausse homologie "5" التماثل الخاطئ	النقيض Paradoxe	تحصيل حاصل Tautologie	التورية Calembour	التناقض Contradiction

من خلال الجدول المبين أعلاه حاول "دوران" شرح كل وجه من أوجه البلاغة في الصورة الإشهارية وفيما يلي هذه الأوجه[173]:

أ-1- التكرار Répétition: إظهار عدة صور للشيء نفسه مثال: سيارة، ملابس وسيجارة.

---

173 Genzel David/ de la publicité à la communication, 3ème édition, Paris Rchevignes , 1985, p206.

أ-2- التشبيه Similarité: ويخص الشكل والمحتوى، أي تشبيه الشيء الإشهاري بشيء آخر، مثال: مسحوق غسيل منزلي يشبه زوبعة بيضاء.

أ-3- التراكم أو التكدس Accumulation: في الصورة العدد أو الكمية هي التي تقنع، مثال : عرض تشكيلة منتوج لماركة السيارات Renault.

أ-4- التضاد Opposition: يحدث غالبا نوعين من التصرفات.

أ-5- النقيض Paradoxe: الحقيقة تختلف عما يظهر لنا، مثال: القارئة الصغيرة التي تلتهم المجلات في الواقع هي جريدة يومية (Le parisien libre).

ب-1- الإضمارأو الحذف Ellipse: وهي اختصار الجملة في كلمة واحدة أما في الصورة نستعمل المنتوجات التي لا يمكن إظهارها والتي لا فائدة منها، لذا تعوّض بشيء ثانوي، شخص، مدرسة... مثال: إشهار3 suisse يستعمل امرأة تركب دراجة.

ب-2- تغمية الكلام، تغمية المعنى Circonlocution: ندور حول الشيء الذي لم نقدمه بعد، أو نركز على شيء غير مهم، مثال: طاولة أكل فارغة (في هذه الحالة النص هو الذي يحدد الرسالة الإشهارية).

ب-3- التعليق Suspension: هي تأخير الكلام بواسطة إضافات أو زيادات، في الصورة الإشهارية، نؤخر صفحة بعد أخرى

مثال: إشهار عن التلفزيون الملون، يظهر في الصفحة الأولى راعي البقر Cow-boy بالأبيض والأسود، وعلى الصفحة الثانية يظهر بالألوان.

ب-4- التكتم والتحفظ Réticence: إشهار حول المنتوجات الشخصية الخاصة أو (المحتشمة) وهي دائما محرجة، مثال: الحفاظات النسائيةAlways ، نرمز لها بالسحابة ثم نبين امرأة فوق دراجة.

ب-5- تحصيل حاصل Tautologie: وهي تكرار نفس الفكرة بصيغ مختلفة.

ج-1- المبالغة Hyperbole: في الصورة نعتمد على التكرار، التسطير وإبراز عنصر بتغييره، مثال: سجارة Biddies تظهر الصورة الأولى أنها صغيرة، أما الصورة الثانية تظهرها وهي مشتعلة وبشكل كبير.

ج-2- الاستعارة Métaphore: تحويل مفهوم كلمة بواسطة مقارنة تلميحية، مثال: سيجارة أو حذاء نضعه في خزانة للحفظ، فهذا يشير إلى أن الشيء ثمين.

ج-3 المجاز المرسل Métonymie: هذه الصورة متنوعة، فهي تعرف الطرق الواسعة التي تعتمد على عرض شيء مكان آخر.

- الجزء يعبر عن الكل: المفاتيح ترمز للسيارة.
- السبب يعبر عن النتيجة: الخروف يرمز للصوف.
- النتيجة تعبر عن السبب: العين ترمز للتلفزيون.

ج–4 المفردات التلميحية أو الكناية Euphémisme: وهي العملية العكسية لـ Réticence ، تعرض الشيء المقصود.

ج–5– التورية Calembour: كلمات متشابهة في النطق مختلفة في الكتابة وهي الأكثر قلة في الصورة (التركيب يلعب على العلاقة بين المحتوى والشكل).

د–1 القلب Inversion: الصورة تعكس ضدها.

د–2– التماثل Homologie: عناصر متماثلة تماما، متشابهة أو متضادة، تعيّن اثنان، اثنان مثال: الماركتان (Téléfunken- National)

د–3– حذف حروف الوصل Asyndète: كل العناصر الوسطية تحذف ويتم التركيب جنبا لجنب مثال: متزحلق أو أربعة أشخاص يشربون في شاليه قارورة خمر.

د–4– التبديل المفاجئ في بناء العبارة Anacoluthe: التعبير المفاجئ في تركيب الجملة، هذه المرة ليست الجملة مستحيلة من حيث التركيب اللغوي ولكن الصورة مزيفة، مثال : فتاة جميلة، تبحر داخل قارورة عطر.

د–5– التناقض، المعارضة Contradictoire: هذه الصورة لبعض المستحيلات المتناقضة، سيارة صغيرة لكنها تقوم بخدمات كبيرة (أصغر سيارة كبيرة)[174].

---

[174] Genzel David/ de la publicité à la communication, 3ème édition, Paris Rchevignes , 1985, p206.

ومن خلال ما سبق عرضه حول محوري الاستبدال والتراكيب، يلخص انتقال المصطلح البلاغي والإنزياحات التعبيرية إلى المجال البصري، وخاصة إيقاع هيمنة الصورة على حياتنا المعاصرة وتوجيهها لأهم استراتيجيات التواصل الإنساني يجعلانها بؤرة إنتاج المعنى في الثقافة المعاصرة؛ فمن يملك القدرة على المناورة بالصورة والتحكم في إنتاجها وتسويقه

إنتاج المعنى:

تستند الصورة من أجل إنتاج معانيها إلى معطيات يوفرها التمثيل الأيقوني كإنتاج بصري لموجودات طبيعية تامة (وجوه أجسام، حيوانات، أشياء من الطبيعة) وتستند من جهة ثانية إلى معطيات من طبيعة أخرى، يطلق عليه التمثيل التشكيلي للحالات الإنسانية، أي العلامة التشكيلية: الأشكال والخطوط والألوان والتركيب .

إن المضمون أو المضامين الدلالية للصورة هي نتاج تركيب يجمع بين ما ينتمي إلى البعد الأيقوني (التمثيل البصري الذي يشير إلى المحاكاة الخاصة بكائنات أو أشياء...) وبين ما ينتمي إلى البعد التشكيلي مجسد في أشكال من صنع الإنسان وتصرفه في العناصر الطبيعية وما تراكمها من تجارب أودعها أثاثه وثيابه ومعماره وألوانه وأشكاله وخطوطه .

وتعد الصورة من هذه الزاوية ملفوظا بصريا مركبا ينتج دلالته استنادا إلى التفاعل القائم بين مستويين مختلفين في الطبيعة، لكنهما

متكاملان في الوجود، فكما أن العلامة الأيقونية تشير إلى تركيب لمجموعة من العناصر المؤدية إلى إنتاج دلالة ما، فإن العلامة التشكيلية لا تشتغل باعتبارها كذلك إلاّ في حدود تأويلها ككيان حامل لدلالات[175].

من خلال مجمل الدلالات التي تثيرها الصورة، ومن خلال بعديها الأيقوني والتشكيلي نستنتج أنها ليست وليدة مادة مضمونية دالة من تلقاء ذاتها، وليست وليدة معاني قارة ومثبتة في أشكال لا تتغير، أنها أبعاد أنتروبولوجية مشتقة من الوجود الإنساني ذاته. فهي لذلك ليست سابقة على الممارسة الإنسانية، وهي مرتبطة بخطاب إنسان يجنح إلى منح الطبيعة أبعاد دلالية تتجاوز الأبعاد المادية الوظيفية .

ولهذا فالألوان والأشكال والخطوط تتسرب إلى الصورة محملة بدلالات .

الباب الثاني

[175] – http.www.aljabriabed.com/n57.07.httm

سيميولوجية الصورة

الفصل الأول : الصورة بين العين والكاميرا

الفصل الثاني : الاتصال والرسالة البصرية

الفصل الثالث : أنواع الرسائل البصرية الثابتة

الفصل الرابع : الصورة والصوت: عناصر التعبير السينمائي
وكيف نقرأ الفيلم ؟

الفصل الخامس ـ منهجية تحليل الرسائل البصرية

الفصل الأول

الصورة بين العين والكاميرا

عرف الإنسان منذ التاريخ القديم كيف يصور ويرسم أشكال مختلفة، فهاهم الفراعنة يخلدون ذكراهم برسوم فريدة على أوراق البردة، والرومان يحفرون تاريخهم على جدران مبانيهم في روما فالصورة والتصوير فن غريزي يسعى به الإنسان لترجمة واقعه وتخليد ذكراه ببصماته الأصيلة.

كان الاعتقاد السائد قديما أن الأشعة الضوئية تخرج من العين حتى تتقابل مع الأجسام فتصطدم بها، الأمر الذي يؤدي إلى الإحساس بالرؤية وظلت هذه الفكرة سائدة حتى جاء أبو الحسن بن الهيثم أكبر علماء البصريات العرب في القرن الحادي عشر وقرر أن الأشعة الضوئية تخرج من الجسم في خطوط مستقيمة حتى تصطدم بالعين فتثير الإحساس بالرؤية وقد أيد قاعدته هذه بتجارب تثبت أن الضوء يسير فعلا في خطوط مستقيمة كما قسم الأجسام إلى قسمين[176]:

أ- أجسام مضيئة في ذاتها: المصباح والشمس واعتبرها مصادر للضوء.

ب- أجسام مضاءة بغيرها: من المصادر الأولى.

---

[176] فريق من الأخصائيين، جسمك كله عجائب، دار الحضارة سوسة تونس.

ولم يفسر أبو الحسن طبيعة هذه الأشعة حتى جاء نيوتن في القرن السابع عشر ففسرها بقوله أن هناك جسيمات دقيقة تخرج من الأجسام المضيئة وتسير في جميع الاتجاهات على هيئة خطوط مستقيمة وتشعر عين الإنسان بالإبصار عندما تسقط هذه الجسيمات على قرنية العين[177].

تعريف العين:

توجد العين في الرأس تحميها عظام الجمجمة وهي ما يعرف باسم الحاجب ويغطيها الجفن حجم العين واحد لكن فتحة العين تختلف من شخص إلى آخر.

تتحرك العين بسهولة إلى الأعلى والأسفل ومن جهة لأخرى بفضل العضلات الستة المحيطة بها وتتكون العين من[178]:

أ- مقلة العين[179]: وهي الحبة التي تكاد تكون كروية الشكل تؤدي وظيفتها على نحو ما تؤديه آلة التصوير.

ب- القرنية[180]: وهي الجزء الأمامي من العين ومن أعجب أجزاء الجسم البشري فأنسجتها تظل حية دون أن تصلها نقطة دم واحدة، ويعتقد بعض المختصين أن القرنية تتغذى من محتويات الدموع

---

177 د.محمود مصطفى، أسرار العيون، مطابع اقرأ بيروت لبنان.ص35

178 فريق من الأخصائيين، جسمك كله عجائب، دار الحضارة سوسة تونس،ص12.

179 د.محمود مصطفى، أسرار العيون، مطابع اقرأ بيروت لبنان.ص35

180 المرجع نفسه ص35.

كالأملاح والسكريات..الخ، والقرنية جزء مستدير شفاف كزجاجة الساعة وهي غطاء يحمي العدسة.

ج- القزحية[181]: حجاب غير شفاف يختلف لونه باختلاف الجنس البشري يضفي اللون على القرنية ووظيفة هذا الحجاب القز حي هي أن يحجب الضوء عن داخل العين حتى لا يمر إلا من ثقب يتوسط هذا الحجاب.

د- البؤبؤ: ويسمى أيضا لحدقة وأحيانا إنسان العين وهو ثقب يتوسط حجاب القزحية يمر من خلاله الضوء.

هـ- العدسة: تقع خلف الحدقة شكلها محدب يتغير سمكها حسب بعد أو قرب المرئيات.

يوجد بين العدسة والقرنية سائل شفاف وسميك يملأ كرة العين يساعد هذا لسائل العدسة كي تحني أشعة الضوء الواصلة إليها بمساعدة العضلات لتكون صورة كبيرة للمشهد[182].

و- الشبكية: نسيج حساس يقع خلف العين في غرفة مظلمة تغطيه شبكة من الأوعية الدموية، تتأثر بالنور الساقط عليها خلف جدار الغرفة فتكون صور مقلوبة للمرئيات وهي عبارة عن خلايا عصبية ترسل الصور إلى المخ عن طريق العصب البصري[183].

كيف نرى بالعين ؟

---

181 المرجع نفسه ص35.

182 د.محمود مصطفى، أسرار العيون، مطابع اقرأ بيروت لبنان.ص35

183 فريق من الأخصائيين، جسمك كله عجائب، دار الحضارة سوسة تونس،ص12

تشبه العين آلة التصوير ففي كلتيهما تنفذ الأشعة الضوئية المنعكسة من المرئيات أو الأشياء المطلوب تصويرها خلال عدسة محدبة تقع خلف القرنية، تسمح هذه العدسة للنور باختراقها فيتجمع من الطبقة من النسيج الحساس يقع خلف العين في غرفة مظلمة لا يتسرب إليها الضوء وهذا النسيج تغطيه شبكة من الأوعية الدموية وتعرف بالشبكية وهذه الشبكية شبيهة بفيلم التصوير، تتأثر بالنور الساقط عليها وفيما تتكون صورة مقلوبة للأشياء المنعكسة من المرئيات على النسيج الحساس للضوء عند الجدران الخلفي للغرفة المظلمة[184].

لكن العين البشرية تتفوق على أدق آلات التصوير لأنها أسرع وأكثر تنوعا في طرق تسجيلها للصور ولا تحتاج إلى شريط فيلم يتبدل بعد كل صورة لأن الشبكية تقوم بمهام التقاط الصور الساقطة عليها الساكنة أو المتحركة باللونين الأبيض والأسود أو بالألوان الأخرى[185].

والشبكية عبارة عن نوعين من الخلايا العصبية الدقيقة بعضها عمودي بشكل العصا ترينا الأجسام المعتمة وأثناء الليل ولذلك تعرف باسم العصي والأخرى مخروطي أي أقماع تميز لنا الألوان ويطلق عليها اسم المخروطية وعندما يصل النور إلى القضبان والأقماع في الشبكية ترسل العين بما تشاهده من صور إلى الدماغ حيث تصل

---

184 المرجع نفسه ص36.

185 د.محمود مصطفى، أسرار العيون، مطابع إقرأ بيروت لبنان.ص35

الصورة إلى الدماغ عن طريق العصب البصري بسرعة 300 م/ ثا وهناك تحمض وتطبع وتكبر إلى الحجم الطبيعي[186].

آلة التصوير (الكاميرا):

هي علبة مكعبة الشكل أو على شكل متوازي المستطيلات مغلقة ومظلمة، في أحد أوجه هذه العلبة توجد عدسة تسمى العدسة الجسمية أو الشيئية لأنها تكون مقابلة للجسم بينما في الوجه المقابل توجد عدسة نرى من خلالها الأجسام تسمى العدسة العينية وقريب منها توجد طبقة من مادة حساسة تسمى الفيلم. تتمتع العدسة العينية بقسم يوضع عليها فتكبر الأجسام يدعى التيل وذلك عندما نريد أن نجسم أو نوضح جسم وهو موضوع على مسافة أقل من نصف المتر بينما تتمتع العدسة الجسمية بوجود بعض الميزات منها[187]:

1- فتحة العدسة: هي فتحة يمكن أن تتسع أو تضيق لتتحكم بكمية الضوء الداخل إلى الكاميرا وباتساعها تزيد الكمية.

2- الزمن: ويعبر عنه بمقلوب السرعة وكلما كانت السرعة كبيرة كان الزمن صغيرا.

3- المسافة: وتتحكم المسافة ببعد الجسم المراد تصويره عن العدسة.

---

[186] فريق من الأخصائيين، جسمك كله عجائب، دار الحضارة سوسة تونس،ص12

[187] د.محمود مصطفى، أسرار العيون، مطابع إقرأ بيروت لبنان.ص35

وهذا وتلعب هذه الميزات الثلاث لعبتها متكاملة ليكون الجسم المراد تصويره أوضح ما يمكن.

مكونات الكاميرا:

هناك أنواع وأشكال عديدة للكاميرات أخذنا منها الشكل الشائع وهي تتألف من:

1- جهاز العدسات: وهذا الجهاز يقع أمام جسم الآلة ويتألف من أسطوانة من المعدن تتحرك نحو الأمام والخلف بواسطة لولب جانبي وتثبت العدسات ضمن هذه الأسطوانة حلقات محلزنة وتوجد على جانب الأسطوانة مجموعة من الأرقام يشير عليها سهم أو خط يبين مقدار المسافة المناسبة للتصوير[188].

ولكل عدسة رقم معين يشير إلى درجة قوة اختراق النور من خلالها.

2- جهاز وضع الفيلم: ويقع خلف جسم آلة التصوير من الداخل، وهو عبارة عن بكرتين جانبيتين الأولى ملفوف عليها فيلم التصوير الخام والثانية يلف عليها نفس الفيلم بواسطة مدور يدوي خارج آلة التصوير وفي بعض الآلات الدقيقة تدور هذه البكرة بصورة آلية حين الضغط على موضع التصوير فتلتقط الصورة وتنقل إلى البكرة لكي يحل محلها صورة أخرى وهكذا[189].

---

[188] فريق من الأخصائيين، جسمك كله عجائب، دار الحضارة سوسة تونس،ص12

[189] سمير إحسان ماروبني، فن التصوير للهواة، دار دمشق سوريا 1979.ص46.

3- جهاز لقط الصورة (الغالق): وظيفة هذا الجهاز فتح غالق مركب خلف العدسة يسمح بموجبه دخول أشعة صادرة من خلال المنظر المراد تصويره من الداخل، وتكون حركة هذا الغالق بواسطة كباس مركب على جانب آلة التصوير، وتختلف السرعة في عملية فتح وإغلاق الغالق بحسب قوة الضوء والإشعاعات التي تدخل من سطح العدسة.

4- جهاز تصغير فتحة العدسة: وهو عبارة عن مجموعة قطع من المعدن الرقيق مثبتة على محيط حلقة تتحرك بمجموعها بواسطة لولب خارجي يحيط بأسطوانة العدسة وتوجد إلى جانب أسطوانة العدسة الخارجية مجموعة من الأرقام تشير إلى درجات الفتحة وتبدأ هذه الأرقام من أول رقم يشير إلى قوة العدسة ويشار إلى هذه الأرقام بحرف F.

كيف تتشكل الصورة على الفيلم [190]؟

بعد تعريض الفيلم الحساس للضوء تتكون عليه صورة الشيء ولكن غير ظاهرة ولكي تظهر هذه الصورة يجب أن يتم إظهار الفيلم بذلك تحول الصورة من غير ظاهرة إلى ظاهرة وذلك بمساعدة حامض المظهر وكل العمل عبارة عن إظهار الصورة ثم غسل الفيلم وتنشيفه.

وأخيرا يمكن القول بأن العين تشبه آلة التصوير إلى حد ما إلا أن العين تفوق آلة التصوير بطريقة مدهشة فعلى شبكية العين الحساسة

---

[190] سمير إحسان ماروني-مرجع سابق- 1979.ص46..

التي تقابل الفيلم في الكاميرا تتكون الصور فوتوغرافية للمرئيات في ظروف إنارة متغيرة بين الإضاءة الباهرة والخافتة بل والمظلمة أحيانا، وهي ظروف تعجز فيها أحدث آلات التصوير عن تكوين صورة واضحة[191].

والعين يمكنها رؤية الأشياء البعيدة بوضوح ثم رؤية الأشياء القريبة بوضوح وذلك بتغيير قوتها في تجميع أشعة الضوء ويحدث هذا التغيير وفي الحال: بينما تعجز آلات التصوير عن ذلك فإذا ضبطت الكاميرا لتصوير منظر بعيد[192].

---

[191] سمير إحسان ماروني، فن التصوير للهواة، دار دمشق سوريا 1979.ص46.

[192] المرجع نفسه ص46.

الفصل الثاني

الاتصال والرسالة البصرية

الاتصال:

- الاتصال عبر الزمن ومجيء النشأة العضوية في المؤسسات والشركات التي تطورت و اندمجت في مهمة مضاعفة.

- بالفعل إذا قسمنا إلى مركبتين أساسيتين لاتصال، على الذكر الرسائل والمميزات وعناصرها، المرسل والمستقبل. فإننا نستخرج الجدول الأتي.

	العناصر المعرفة	العناصر المختلفة
المعلومة معدلة		اتصال عمودي
المعلومة تم تتلقى أي تحول	اتصال أفقي	

-مثال الاختيار في المؤسسات، الاتصال العمودي هو مخصص للاتصال (من الأسفل نحو الأعلى)،

الذي يسمح بتسيير الروابط المنظمة (إدارة –عمال و عدم دفع – أساتذة – طالب إلخ).

الاتصال العمودي ومتى تحفظ لتحويل المعلومات بدون تعديل مهم. بين عناصر من نفس الجنس، مميزات مقدمة من طرف خلايا و مجموعات مثل الطلبة فيما بينهم، مجموعة عمال من نفس المصلحة.

- الاتصال العمودي:

الإتجاه	الإتجاه
تجاري مالي	تجاري مالي
الاتصال التنازلي	الاتصال التصاعدي

-المثال في حد ذاته شرح، الاختلاف موجود في اتجاه يتبع المعلومة.

- الاتصال العمودي التنازلي: المعلومة الرئيسية تنفجر ، ثم تصنف من طرف مختصين (معطيات مالية للشخص المالي، وتجارية للتجاري)، بوصولها تقدم بمعلومتين بأقل قيمة كبقية.

ب- الاتصال العمودي التصاعدي: المعلومات هي مخرج لخدمتين للوصول إلى معلومة بقيمة كبقية أكبر.

د- مقارنة بين مقاربتين: بالتصعيد، المعلومات تسمح بالحصول على رؤية شاملة (هدف تسويفي)

- بالتنازل، المعلومات تسمح بالحصول على رؤية أكثر تخصص وأكثر تفصيل (هدف سيري)

- الاتصال الأفقي : ربط أشخاص من نفس العائلة و المميزات (مصلحة ، مجموعة باحثين...إلخ)

هذا المثال يسمح بتحويل معلومات من نفس الصنف، دون تحويل مهم .

- المميزات: قناة الاتصال تلعب في هذا المستوى دور أساسي ، تقييم قيمة الرسالة إلى فئتين مهمتين.

الاتصال الشكلي: قانونيا صالح، الاتصال الغير شكلي بدون تأسيس قانوني ، لكن تقديم لإيجابيات مختلفة ومتكاملة.

أ– الاتصال الشكلي : قنوات الاتصال المستعملة تسمح بتأسيس للحوارات الرسمية نذكر – وثائق إدارية (ملاحظة الطابع والتوقيع) مكتوب ، منضما القضايا المسجلة في الاجتماعات– فاكس أو نسخة (شكلية و لكن قانونية غير صالحة) – جريدة – فيديو كاسيت –فيديو ديسك.

بصورة عامة، كل الحاملات المادية ، الجسمية صالحة أو غير صالحة .

ب – الاتصال الغير شكلي : قنوات الاتصال تتبع إيجابية الحوارات الغير رسمية –هاتف –البريد الإلكتروني الحديث، اللقاءات. كل الحاملات الغير مادية و غير صالحة .

- الإشاعة : لقد فضلنا تقديم هذا الجانب من الاتصال بطريقة خاصة عن طريق مشاكل لأحسن تعريف .

الإشاعة سجلت لهدفين متعارضين و متكاملين :

- بث المعلومات الخاطئة، بهدف تشويه معلومة صحيحة .

- التمهيد لدعاية. نشر معلومات مراقبة بهدف البحث لإصلاح أو عكس معلومة لم تبت بعد.

– المثال: يوجد عدة أمثلة للاتصال، تبعا لفئة مرسل – مستقبل. المرسل يكون فردا أو متعدد.

كذالك الأمر بالنسبة للمستقبل ، طريقة المقاربة تتغير .

3 – الإستراتيجية : البترميتولوجيا من أصل عسكري ، (إستراتيجية أدمجت في العديد من المجلات كالاقتصاد ، التسويق ، علم الاجتماع أو الاتصال .

أ– إستراتيجية الاتصال: بالتركيز على نفس المفهوم، تسمح تسيير مخطط الاتصال بالعمل على جمع الإشكاليات، مباشرة أولا مرتبطة بالاتصال المراد. لابد من التفكير بنمطها بأخذ بعين الاعتبار كل التصنيفات (المعركة) لتعديد كل الأسباب التي أدت إلى فشل في إرسال الرسالة .

ب – الرقمي: إن ذكر رد الفعل تضمن عن طريق تقييم نتائج تسمح بالقيام باستنتاجات و تقييم الخوارق المحتملة في الأسباب المحتملة.

ج – الرأي العام: هو عامل مهم لكل تأهيل للإستراتيجية، لا يكون فقط مستقبل و يلعب دور هام فيFeed back ، وهناك تلا حالات.

1 – المرسل موجود في الرأي، بالتالي فإن هذا الأخير لا يمكن أن يكون رد فعله سلبي.

2 – الرأي العام هو المستقبل المباشر لرسالة موجهة لمستقبل خيالي.

3 – هو مستقبل مباشر لرسالة وجهت إليه مباشرة.

- ملاحظة لعملية الاستقبال:

من المهم ملاحظة في كل إستراتيجيات الاتصال، درجة الاستقبال للعنصر المستقبل . و هذا يعتمد

على مدى نجاح أو فشل عملية الاتصال .

- عمليات المراقبة موحدة و ستكون مدروسة لاحقا.

و بما أن السيميائية هي علم يدرس حياة العلامات في الحياة الاجتماعية، والأثر الحاسم التاريخي الذي أحدثه هده العلم في تطور العلوم الإنسانية، و يتعلق الآمر بأن العلامات، ما هي إلا إرساليات

إنسانية أساسية للتواصل الإنساني كيف ما كانت ملفات هذه الإرساليات سمعية، بصرية سمعية ، بصرية شميه، حركية و من اجل فهم ذلك يجب التذكير بالنظرية العامة للتواصل (وبما أنه يتعلق هذا أيضا بسيميولوجية التواصل) التي وضعها المفكرون من بينهم هؤلاء اللسانيون وعلماء الاجتماع من بينهم جاكوبسون .

مخطط جاكوبسون:

خطاطة الاتصال عند جاكوبسون

مرسل	**إرسالية** ↔ الفعل الراجع	مستقبل
مستقبل	↔ رسالية الراجعة	**مرسل**

مخطط لازوال:

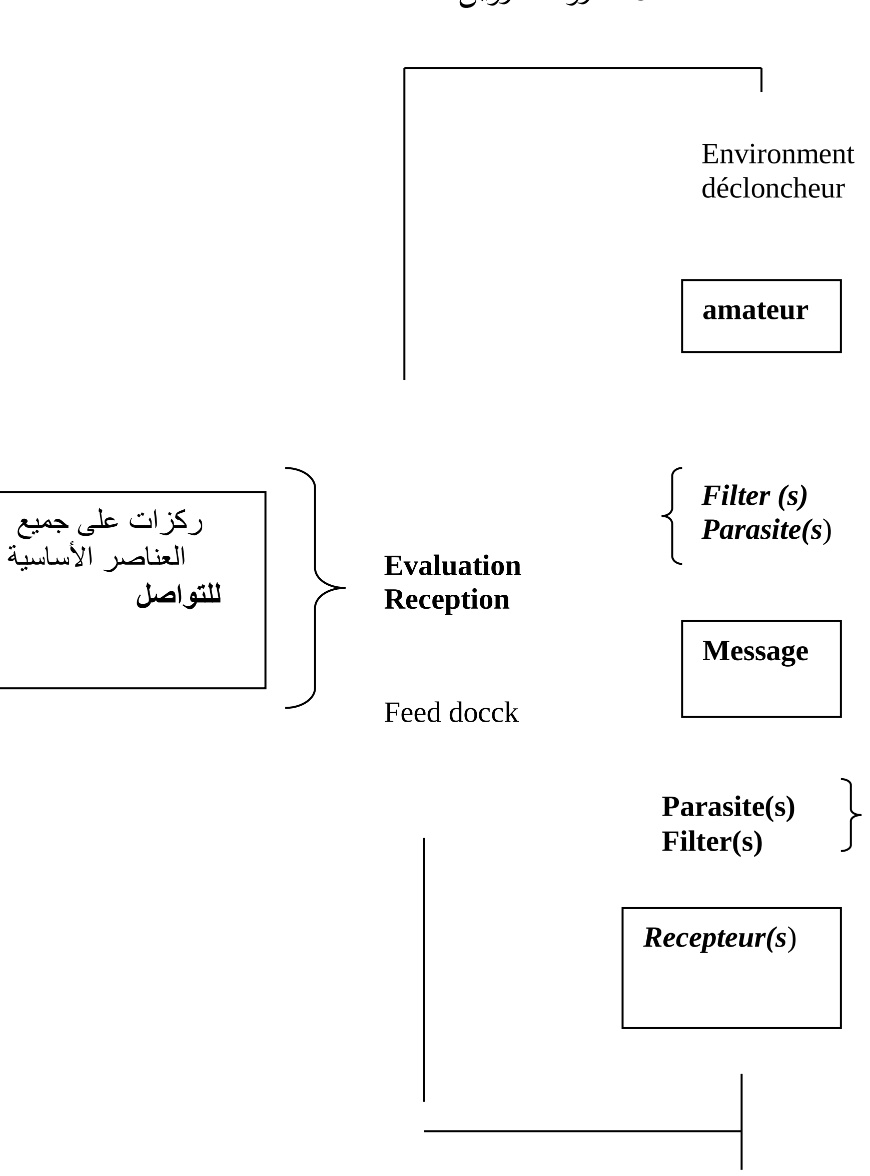
-نذكر Harold Lasswell (1948): " حقل الاتصال يمكن أن يعرف ب 5 مفاهيم لسؤال:

من يقول ماذا ، عبر أي قناة ، لمن و بأي تأثير ؟"

أي: مرسل –محتوى – مستقبل – تأثير – القناة .

- لقد اخترنا تقديم المثال الكامل و الأكثر دلالة.

خطاطة الاتصال لهارون لآزويل .



وكذلك هارول لآزويل يشير آن العقل الإهمال نستطيع آن نحدده في خمسة كلمات

Emetteur contenue Meduim, audience, ***effets,***	معنى هدا	**Qui dit quoi** **Par quel canal** **Et avec quels effets**

و إن الغاية من أفصح المرسل هو ضمان أحسن استقبال لأحسن رسالة مفهوم التواصل: هده الخطاطات تفسر المفهوم التواصل إذا أرسل مرسل نحو مخاطبة الملقب بالمستقبل إرسالية الشكل ما : إذا تكلم آو رسم آو كتب آو قام بحركة هناك فعل تواصلي ، إذا فهم الإرسالية و تمكن من الإجابة عن الخبر على شكل إرساله راجعة تسم بالفعل الراجع Feed back و يصبح بدوره مرسل و التبادل للانهائي لهدا الشكل من العلاقة يحقق ما نسميه بالتواصل ، والتواصل الأمثل لا ناجذ فيه بحيث الاعتبار الضوضاء parasite (الفيزيائي و الثقافي) الذي من شأنه يغيره والإرسالية و يقوم إلى اللبس آو الفهم الخاطئ كليا و يبدو أي ظواهر الضوضاء الموجودة في الاستقبال تكون جد مهمة وسيكون من الخطر عند التحليل عدم الاهتمام بمختلف جوانب التواصل الإنساني ، فالمكونات الداخلية للإرساليات هي العلامات التي تحتوي عليها و هي ذات طبيعة مختلفة و تعرف أن

العلامات اللسانية كلام كتابة هي المكونات الأساسية للتواصل الإنساني التي تلتقي فيه عناصر التواصل السمعي البصري (اللغة تسمع على شكل كلام parole وتقرأ على شكل كتابة) آما جميع الضوابط الأخرى للتواصل مع أولوية التواصل على شكل علامات أيقونة و هدا المصطلح يرمز إلى التواصل انطلاق من الصور في التعارض مع ما هو مكتوب وهي مهمة جدا في قضايا العلاقات الإنسانية المبنية على علاقة صورة الصوت بينما عناصر التواصل ألشمي و الذوقي قليلة الاستعمال فيها نسبيا كذلك العناصر الحركة اللمسية موجودة في مجال العلاقات الجنسية فقط، و من هنا نفهم بسهولة لمادا السيميائية لسانية بالأساس و سمعية البصرية و بالأخص أيقونة لأن تشكل غالبية عناصر التواصل الإنسانية آما التواصل ألشمي والذوقي موجودة عند القبائل كالهند الحمر في أمريكا الذين يشمون ويذوقون بصمات الحيوانات و اعتمادا على بعض العلامات يحددون وقت مرور الحيوان و قياس اتجاهه آما بالنسبة للمخلوقات فليس الإنسان هو أقوى نظر آو السمع و إنما هناك بعض أنواع الطيور تتجاوز في رؤيتها 100/1 مرة من رؤية الإنسان . و كذلك في السمع و اختلاف العلماء المختصين حول موضوع الاستعدادات الإنسانية الأساسية هل تخلق آو الأفعال في البشر و هدا الخلاف ناتج عن المشكل الذي طرحته إثباتات الوظيفة تخلق العضو.

-الهدف للمرسل الجيد هو ضمان أحسن استقبال والالتزامات التي توضع بتكامل عدة اختصاصيين

أ–متى–أين –كيف: تاريخ المهمة –مكان المهمة و الطريق التي من خلالها توصل الرسالة (قناة المهمة، الأسلوب المفهومي للرسالة.،........).تمثل العامل للقاعدة لضمان استقبال جيد .

ب–حالة المرسل(busy state –free state) : حالة المرسل في وقت انتقال الرسالة في أهميتها، و في حالة انشغال هذه الاخيرة، الرسالة ستكون مرفوضة أو أكثر مشوشة، وبالتالي إن كان في حالة استقبال فانه سيمر إلى حالة مستقبل.

ج– حالة التشويشات(قبل إرسال الرسالة) : التشويشات أو العوامل المعلقة لعملية الإرسال، تنتسب باضطرابات كما يطلق عليها في الاتصالات السلكية، هذه الاضطرابات تأثر على خطر فشل المهمة المستقبلة لأسلوب الرسالة و تعرقل بالنتيجة لسلسلة الاتصال.

مثال 1 : الأستاذ الذي يبعث بمعلومات لقاعة موجود بها طلبة، وعملية التي يقوم بها الطلبة بالكلام فيما بينهم تخلق اضطرابات تعرقل عملية وصول الرسالة.

د- حالة التشويشات (بعد إرسال الرسالة): التشويشات تتبع الرسالة هي من أصل مختلف وغالبا غير متوقعة.

مثال : المستقبل الذي يتلقى رسالتين إشهاريتين متناقضتين أو مختلفتين .

1.2 lesfiltres : هي تمثل مؤشرة لاسيما ، حد أو تخفيض على مستوى شكل الرسالة.

P –محددات (ماقبل الإرسال) : هي تسمح بتوجيه الرسالة في اتجاه مميزات المستقبل

ب- محددات (مابعد الارسال) : المستقبلين عن طريق تعريفات تتمثل في عددهم من الرسائل. هي تشكل طبيعيا جدار. يرفض بوضع شك في الرسائل. التي يضع باختلاف معارفهم بأولوية (priori knouledge conflict) .

1.3-رد الفعل: هذه العملية وضعت لحصد تأثيرات نتائج طريقة الاتصال المتبعة. هي تسمح بتقييم حصيلة الاتصال وتصحيح باحتمال الاختراقات التي قد تترصدها هذه المرحلة يمكن أن تحقق عن طريق صبر الآراء.

وظائف الاتصال

تحصر بالرجوع إلى الوظائف الملازمة (لكل عمل في التواصل) الذي حدده عالم اللسانيات Jakobson في 6 وظائف.

1-الوظيفة البصرية:

أول الوظائف التي يقوم بها الشعار هي الوظيفة البصرية التي تطمح إلى ربط خلق اتصال مع أفراد المنظمة أي تعتبر المرسل والمرسل إليه، وهكذا بمثال على ذلك واجهات البيانات يبدو الشعار وكأنه يلقي التحية للمارة وسائقي السيارات، هذا الدور يلعبه جيدا الشعار لهذا هو محمل بإشارات جلية معرفة بالمؤسسة التي يشير إليها.

2-الوظيفة التعبيرية :

أثبتت أبحاث في علم النفس المعرفي أن الأفراد يؤولون الشعار كإشارة تعبر عن شيء ما في المنظمة التي يمثلها، من جهة أخرى الوظيفة التعبيرية للشعار تتعلق تعلقا شديدا بالطريقة التي تنظر المنظمة بها إلى نفسها بنموذج التمثيل الذي تلجأ إليه لترى نفسها فه، هذه الطرق تؤدي إلى عرض من الاستعارات التي من خلالها تتصور حياة المنظمة واستعمال هذه الاستعارات يفترض طريقة تفكير وطريقة اعتبار الذات اللتان تأثران على الطريقة التي تفهم بها العالم عامة وعالم المنظمات خاصة، نستطيع أن تقدر أنه في حالة شعار الخاصة

بالمنظمة والتمثيل الصوري لهذه المنظمة يجب أن يكون هناك تناسب بين الاستعارة القوية الخاصة بالمنظمة والتمثيل الصوري لهذه المنظمة تحت شكل هذه الصورة الخاصة والتي هي الشعار عندما غيرت RATP(شركة المواصلات) هوتها سنة 1982، أرادت بذلك ترجمة تغيير ف المهنة أي انتقال من الثقافة التقنية : ثقافة المهندسين والميكانيكي إلى ثقافة الخدمة والاهتمام بترقيات الزبائن، أرادت أن تشهد تغيير النموذج التنظيمي من استعارة النوع الميكانيكي (المنظمة كآلة) إلى استعارة النوع البيولوجي (المنظمة كجهاز).

3-الوظيفة المرجعية :

تعني قدرة الشعار على تحرير المعلومات حول المنتوج أو الخدمة التي يقدمها، هذه الوظيفة تدل على ما الشعار على نفسه أو على المنتوج.

إن نظام الهوية البصرية الذي تعتمده خدمة نقل قطارات الأوربي يستخدمون اللون الأبيض حق يوحي للمسافرين بالطمأنينة تستعمل بعض علامات اللون الأبيض حتى تعبر عن السرعة في الميادين الرياضية، الأحذية ذات الأشرطة البيضاء تجري بسرعة أكثر من الأحذية أحادية اللون حتى تبلغ بصفة غير واضحة فوزها في سياق السيارات الكبير الذي وقع في مصر.

4-الوظيفة التأثيرية :

هذه الوظيفة تعبر عن اشتراك المستهلك في الرسالة التي يحملها الشعار. شعار Danone مثلا يبرز بطريقة واضحة الطفل الواحد من الأهداف المنتظرة وهذه الوظيفة مهمة كأنها مرتبطة بالبعد المنفعي للشعار والذي هو التأثير في المرسل إليه، يجب أن يقوي المرسل إليه عندما يرى المنتوج " أن المقصود بذلك ".

5-الوظيفة الشاعرية :

هي تؤدي إلى إضافة قيمة انفعالية وهذا يكون عندما تقوم بعض المؤسسات بالاعتماد على الفنانين حتى يضعوا الشعار، كشعار

أو شعار إسبانيا Lassandre الذي وضعه Yves Saint Laurent الذي رسمه Miro ، يؤمن الشعار وظيفة شاعرية عندما يرسم بطريقة مبهمة ويظهر بصفة تشير لنفسه، وهذا النوع نادر لأنه يؤدي وظيفة كرمز.

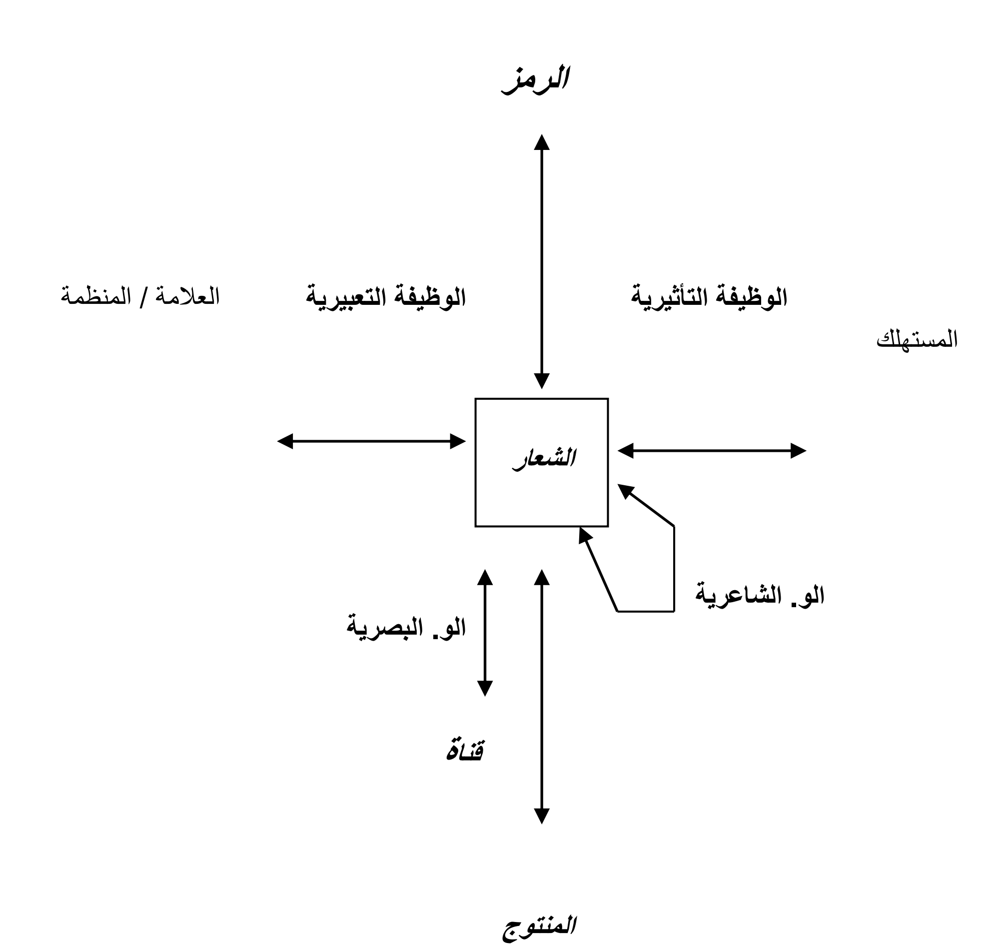
6-الوظيفة اللغوية :

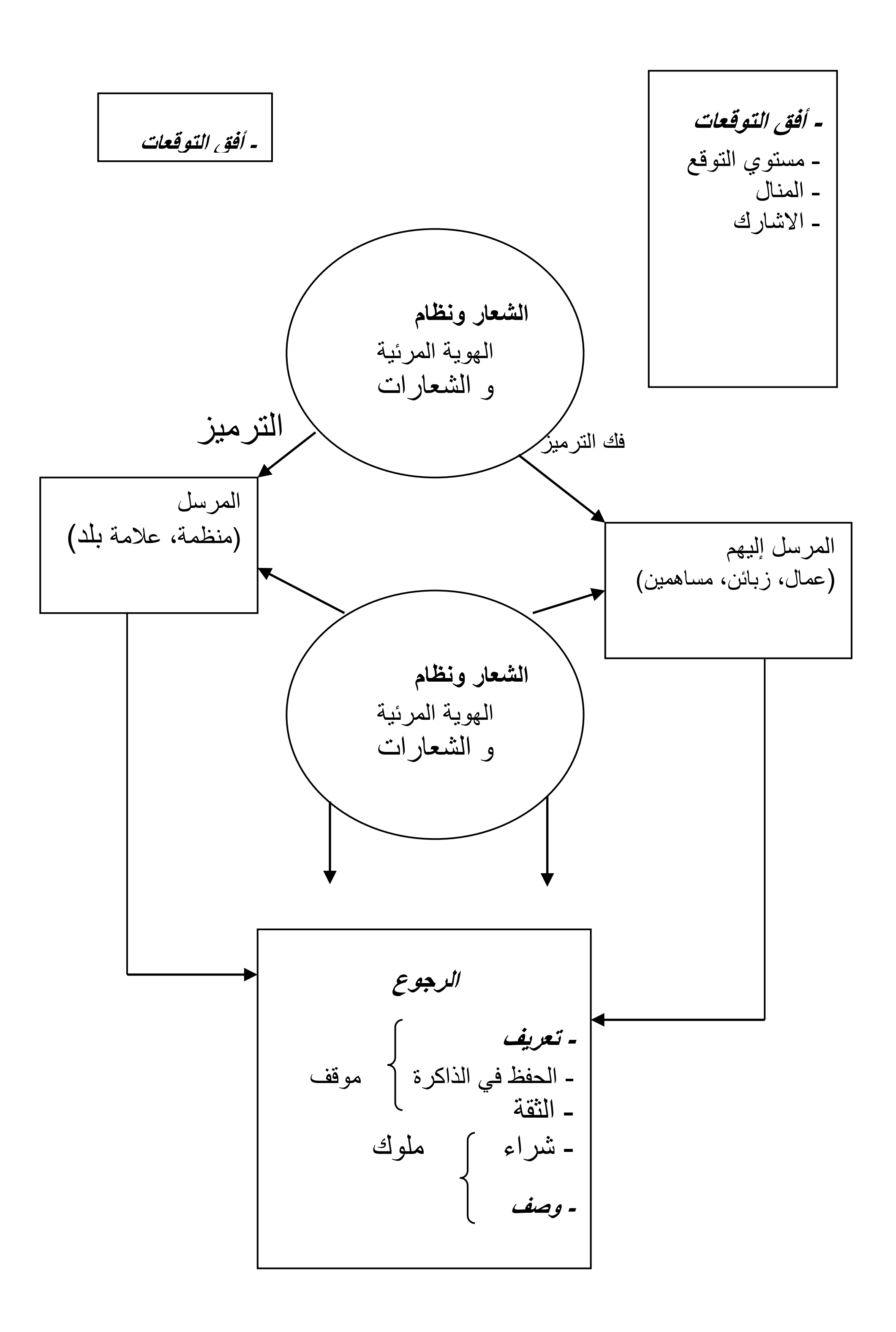
يثبت الشعار إلى الرمز المتضمن في الرسالة، فلمثال الجيد الذي يعبر عن التحويل اللغوي هو تحويل شعار IBM إلى لغز رمزي بالصور مؤلف من eye (عين) و Bee (نحلة) وحرف M .

الشعار في عملية التواصل :

الشعار نظام خاص يؤمن عدة وظائف في عمله التواصل بن المنظمة وجمهورها، ينقسم الشعار إلى محورين الأول ويتمثل المرسل (المنظمة) الثاني المرسل إليه (جمهور المؤسسة) أو يحيل المحور الأول إلى البعد المنفعي والثاني إلى البعد الدلالي [إن (قوة التمثيل المبهمة) للشعار.

الشعار في نموذج التواصل :





- أفق التوقعات
- أفق التوقعات
- مستوي التوقع
- المنال
- الاشارك
الشعار ونظام
الهوية المرئية
و الشعارات
الترميز
فك الترميز
المرسل
(منظمة، علامة بلد)
المرسل إليهم
(عمال، زبائن، مساهمين)
الشعار ونظام
الهوية المرئية
و الشعارات
الرجوع
- تعريف
- الحفظ في الذاكرة
- الثقة
موقف
- شراء
- وصف
ملوك

الصورة وسيلة اتصالية.

إن الدراسات المختلفة في مجال الأنساق البصرية، يبين لنا جليا أهمية الصورة ودورها الاتصالي، ومن خلال تعريف "د.محمود أدهم" للدور الاتصالي للصورة الصحفية يتبين لنا أن الصورة الصحفية ليست وسيلة اتصالية فحسب، بل هي عامل أساسي في تمتين العلاقات الإنسانية، و تنمية الحس الجماعي بواسطة الإحساس بآلام الآخر و يمكن مطابقة هذا التعريف مع المظاهرات التي عمت أرجاء المعمورة مناهضة للحرب في العراق، بما في ذلك شعوب الدول التي أعلنت الحرب ضد العراق وقادتها بحيث اجتمعت الشعارات التي رفعها المتظاهرين في أماكن مختلفة من أنحاء العالم على إيقاف الحرب، و تقتيل الأبرياء، و نعت مفتعليها بالقتلة ومجرمي الحرب، و كل هذا كان نتيجة الصورة التي تناقلتها وسائل الإعلام عن الحرب[193].

كما يمكن إثبات أن الصورة وسيلة اتصالية من خلال المرحلة البدائية للإنسانية، أين كانت الصورة هي وسيلة الإنسان للتعبير عن حاجاته البيولوجية والإنسانية لأجل التواصل.

فالصورة الموجودة في " الطاسلي " دليل على أن الإنسان كان يتصل مع غيره بواسطة تلك الرسومات الصور التي بقيت إلى وقتنا الحالي لتؤدي دورها الاتصالي مع الأجيال المتتالية، و كذلك الشأن

---

[193] - محمود أدهم / مقدمة إلى الصحافة المصورة، الصورة الصحفية وسيلة اتصال، دط، مطابع الدار البيضاء ص 20.

مع باقي اللغات القديمة "كالسنسكريتية" و لغة "الفراعنة" و هي كلها عبارة عن رسوم و صور وجدت لدور اتصالي تجاوز حاجز الزمن.

الخصائص الاتصالية للصورة.

تتجلى الخصائص الاتصالية للصورة من خلال الصور البدائية: أو ما يصطلح عليه اللغات القديمة كالهيلوغرفية، السنسكرتية، الفرعونية...الخ لأن هذه اللغات كان عبارة عن رسوم و نقوش تصويرية و صور.

بحيث كانت تؤدي دور الإشارة إلى حيوان ما أو عدو ما أو عامل طبيعي على سبيل التعريف أو التحذير أو التوجيه، أو حتى الإعلان عن خوف من (الصواعق، والبراكين) و كذا للدلالة على أنشطته و تعريفا لغيرها.

هذه الصور الأولى في تاريخ البشرية اتصفت بخصائص اتصالية مميزة هي:

1)- كسر الحواجز الزمنية:

و يتجلى ذلك من خلال الصور و الرسوم التي رسمها الإنسان الأولى و التي بقيت بمثابة نافذة للأجيال الحالية على الماضي، بحيث مكنت علماء هذا العصر من دراسة الحضارات القديمة والكشف عن نظمها الاقتصادية، السياسية والاجتماعية، ومن ذلك الدراسات

العديدة التي خصت بها الحضارة الفرعوينة على أساس لغتها والصور التي تملأ جدران الأهرامات، و كذلك فعل العلماء في دراسة باقي الحضارات القديمة[1].

و كذلك كانت الصور التي تبرز لنا الحروب التي خاضها الإنسان و ما جلبت له من مآسي كالصور التي تعرض لنا الدمار والظلام الذي غرق فيه الإنسان بعد الحربين العالميتين الأولى والثانية.

و نفس الشأن بالنسبة للصور عن حرب الخليج الأولى، و الثانية و منها صور عن مجزرة ملجأ العامرية.

2)- عمومية المعرفة:

"لا شك أن الصورة تؤدي دورها الوظيفي المتميز المعقود عليها و المرجو مثل هذه الصورة تمثل وسيلة اتصالية تتميز بكل ما يتيح لها عمومية المعرفة، و نعني به أنه يتيح لهذه الصورة اتصاليا في حالة نشرها على صفحات الجريدة أو عرضها بطريقة أخرى تحقيق إثارة انتباه القراء و لفت أنظارهم..."[1].

بمعنى أن الصورة بوصفها وسيلة اتصالية تحقق لنا عمومية المعرفة فهي تخاطب أذهان القراء بمختلف مستوياتهم، فحتى تفهم مضمون صورة ما ليس شرط أن تحسن القراءة، أو تملك مستوى ثقافي معين.

أي أنها تتوجه إلى الكل تحمل إليهم مضمونا ما فتحقق بذلك هذه الدرجة من عمومية المعرفة>>[2].

3)- عالمية المعرفة:

"إن الصورة هي <<لغة عالمية>> فالإنسان في أي مكان يستطيع أن يشاهد صور غيره المنشورة على صفحات الصحف، و المعروضة على الشاشات، و أن يفهم منها ما يتلاءم مع مستواه الفكري والثقافي متى أتيح له ذلك و ليس شرط دائما أن يكون من العالمين بلغة، كتابتها، أو تقديمها "[3].

و بالتالي يمكن القول بأن الصورة تسقط و تزيل حواجز وعوائق اللغة، بين بني البشر، بحيث يمكن فهم مضمون الصورة دون أن نكون متمكنين من لغة مرسليها.

فالصورة التي ثبت عن قصف بغداد و ضحايا هذا القصف فهمها جل سكان المعمورة رغم اختلافهم اللغوي و العرقي والعقائدي.

4- المقدرة على تحقيق الرابطة الإنسانية:

من أبرز الخصائص للصورة أنها تستطيع أن تلعب دورا فعالا ومؤثرا كوسيلة اتصال إنسانية عامة، تساعده في حياته و بالأخص في إزالة العوائق و الحدود التي تكسر الروابط الإنسانية، و تقوية العلاقات و الروابط بين بني البشر من خلال تضاعف الدور الاتصالي للصورة، بل أن دور هذه الصورة القائم على الخصائص الفريدة كوسيلة اتصال لا

يمكن إنكاره أيضا في تحقيق هذا " القرب " للمجتمع الإنساني و تحويل الكرة الأرضية إلى " قرية صغيرة " تجتمع على السراء و الضراء..".

و تتجلى هذه الخاصية من خلال توحد الرأي العام العالمي في نبذ و كره مظاهر التمييز العنصري في بعض المناطق، و من ذلك الصور التي كانت تبرز معاناة السكان السود في جنوب إفريقيا من " نظام الأبرتي " التي أثارت في المجتمع الدولي روح المساندة و التآخي مع المضطهدين من سكان جنوب إفريقيا.

كذلك صور ضحايا القصف الأمريكي على بغداد، دفعت الملايين من سكان العالم إلى إعلان تضامنهم مع العراقيين و التظاهر ضد هذه الحرب[194].

---

[194] - محمود أدهم / مقدمة إلى الصحافة المصورة: الصورة الصحفية وسيلة اتصال، دط، طبع بمطابع الدار البيضاء ص109.

تأثير الصورة.

بعد أن علمنا أن الصور هي وسيلة اتصالية ناجحة نتيجة خصائصها الاتصالية التي تمتلكها يمكننا الآن أن نلقي الضوء على الخصائص التأثرية و الأثر الذي تحققه هذه الصورة المتميزة.

و من بين هذه الخصائص المؤثرة نجد ما يلي:

1/- سرعة أكبر في لفت الأنظار:

إن الصورة هي أكثر الأنواع الصحفية من حيث جذب انتباه القراء و لفت أنظارهم نحوها.

>>أي أن الصورة الصحفية الناجحة تسبق غيرها من المواد – وبالتالي و في معظم الأحوال المادة المصاحبة لها — في الاستحواذ على عين القارئ، و الاستئثار باهتمام، بل و تسبق أيضا في إثارة عنايته بقراءة هذه المادة في معظم الأحوال أيضا[195].

حتى أنه يمكننا القول أن صور بعض المواضيع المنشورة على صفحات الجرائد و الصحف تتحكم في انتقاء القراء للمواضيع التي يقرؤونها.

>>و قد وجدت دراسة "ماريو جارسيا M. Garcia" و"بياجي ستارك P. STARK" أن نسبة 80% من قراء الصحف ينظرون إلى

[195] د.محمود أدهم / مقدمة إلى الصحافة المصورة، مرجع سابق ص 115

الأعمال الفنية و نسبة 79% ينظرون إلى الصور و نسبة 56% يقرؤون العناوين، و نسبة 25% يقرؤون النص[196]

2/- سرعة أكبر في الفهم و إمكانية التأثير:

لا يتوقف تأثير الصور الصحفية عند لفت الأنظار و جذب انتباه القراء إلى الصورة فحسب بل يتعداها إلى الوصول بتفكير القارئ بمساعدة المضامين التي تحملها الصورة إلى فهم الصورة، و إمعان الفكر لأجل فك رموز الصورة و إدراك موضوعها و المعاني التي تحملها.

وعن ذلك يقول "د.محمود أدهم": <<...أن يتوافر للصورة الصحفية الناجحة من معالم و دلائل إلى سرعة أكبر، و يسر وسهولة، بالنسبة للوصول إلى ذلك الشيء، أو ذلك العنصر أو هذه الفكرة، أو ذلك العمل، الذي يريد المصور قوله من خلال صورة بالذات و لا شك هنا أن الصورة الجذابة اللافتة للأنظار، إذا اتبعت ذلك بوضوح في تفاصيلها و ببساطة في مضمونها، و إشراق في جوانبها، فإن ذلك يمكن أكثر مدعاة لفهمها أو لفهم ما يقوله مصورها[197].

---

196 - أسامة عبد الرحيم علي/ فنون الكتابة الصحفية و العمليات الإدراكية لدى القراء، دط، جامعة المنصورة، كلية التربية النوعية قسم الإعلام التربوي 2003، إيتراك للطباعة و النشر و التوزيع ص 136.

197 3- د.محمود أدهم / مقدمة إلى الصحافة المصورة، مرجع سابق ص 117

3/- قاعدة أكبر من المتأثرين:

<<ولأن الصورة تتيح لأكبر عدد من " الجمهور " رؤيتها أو مشاهدتها... و تجعل من فهم خطوطها و جزئياتها و مضمونها كله، شيئا متاحا بالنسبة لأكبر عدد من المشاهدين فإنها بذلك كله عندما تعمد إلى التأثير فإن أثرها في هذه الحالة –عندما تقع– فإنه يمتد طولا وعرضا عند قطاعات عديدة من الناس يصل إليهم في مختلف الأماكن و المواقع و من مختلف مراحل العمر و المستوى الثقافي التعليمي بحيث نجد أنفسنا أمام قاعدة كبيرة من القراء والمشاهدين...>>[198].

من خلال هذا التعريف يتبين لنا أن تأثير الصور يمس قاعدة كبيرة من القراء أو المشاهدين، و هذا نتيجة للخصائص السابقة وهي سرعة لفت الانتباه و الفهم لأن استيعاب مضمونها لا يشترط مستوى ثقافي أو تعليمي معينة.

4/- التأثير العميق:

الصور الصحفية تصل إلى التأثير العميق في القارئ نتيجة لما تتمتع به من إمكانيات تخاطب به الجانب النفسي في الإنسان.

و يتجلى هذا التأثير من خلال:

---

198 - د.محمود أدهم / مقدمة إلى الصحافة المصورة، مرجع سابق ص 118

4-1)- تعطي الصورة القراء إحساسا بالشعور بأنهم يشاهدون و يشتركون في الحدث وهذا يضيف صفة الحالية للمطبوع، مثل النقل المباشر لقصف بغداد.

4-2)- توضح الصور للقراء ردود أفعال و مشاعر الناس المشتركين في الأحداث فالقراء يهتمون بشعور الآخرين، و يمكن من خلال الصور التعبير عن عاطفة الفرح، الحزن، الخوف، الغضب و ذلك أكثر من الكلمات.

و مثل ذلك الصور التي تبرز حزن و غضب العراقيين و هم يدفنون ضحايا القصف و صور مستشفيات بغداد و هي مملوءة عن آخرها بالجرحى و الموتى.

4-3)- الصور تجعل القراء عاطفيين و ذلك بإثارة الذكريات الماضية و توقعات المستقبل فصور طفل يلعب يمكن أن تجعل القراء سعداء[199].

صور الأطفال العراقيين المشوهين و المصابين بأنواع مختلفة لداء السرطان و هم يموتون ببطء نتيجة الأسلحة البيولوجية التي استعملتها الولايات المتحدة الأمريكية في حرب الخليج الأولى، تثير أحاسيس الإنسان مهما كان انتماؤه.

---

[199] أسامة عبد الرحيم علي/ فنون الكتابة الصحفية و العمليات الإدراكية لدى القراء، مرجع سابق الذكر ص 142،141.

بنية الصورة.

الصورة عبارة عن رموز بصرية، ألوان، أشكال و حركات تشكل مجتمعة بنية دلالية هذه الصورة، فما هي هذه البنيات المكونة لها:

1- الرموز: كلمة Symbole كلمة يونانية مشتقة من كلمة Sumbollem بمعنى مترابطة مع بعضها البعض، في البداية كانت كلمة Sumbolow رمز للتعريف على شيء كثير الاستعمال و هو وسام يحتفظ به شخصان كل واحد لديه جزء يتوارث أبا عن جد، و بواسطته يتعرف على الأشخاص[200].

الرمز يحمل معنى بحسب الكلمات أو المخططات أو رسوم أو حركات أو إشارات و بناءا على هذه التفرعات يمكننا تقسيم الرموز إلى: لغوية، بصرية ثابتة والرموز الاجتماعية الثقافية:

1-1/- الرموز اللغوية: الرمز اللغوي هو أصغر جزء في اللغة مثل <<إنه يلون>> رمز لغوي، و لقد قسم "Mertinet" الرمز اللغوي إلى قسمين: الرمز الذي يتمتع باستقلالية المعنى مثل الكلمات، والرموز غير المستقلة المعنى مثل الضمائر و نهاية التصريفات، و هو اتحاد الدال و المدلول[201].

---

[200] - Michel Jouve / communication et Publicite : Théorique et Pratique, 2eme edition Paris, Bréol 1994 P 111

[201] Bernard Cocula, Claude Peyroutet / Semantique de l’image, Paris, librairie de lygrave, 1986 P24

2-1/- الرموز البصرية الثابتة: تتكون من اتحاد الدال و المدلول كذلك، و هي ما نراه بالعين المجردة، و تقسيم الرمز البصري الثابت إلى ثلاث أقسام و ذلك حسب معيار التشابه بين المصدر و المعنى:

أ)- الرموز البصرية غير المتعلقة بالصور أو الشكل Non iconique: مثل الحروف، المخططات البيانية و رموز الفن التجريبي.

ب)- الرموز البصرية المتعلقة بالصورة أو الزخرفة Iconique: مثل الصورة الفوتوغرافية، الخرائط الجغرافية و التصاميم.

ج)- الرموز البصرية المختلفة: مثل الأشكال النقطية، البقع، وهي كثيرة في الأعمال السريالية و الفن التكعيبي[202].

3-1/- الرموز الاجتماعية و الثقافية: يدخل في تكوينها كل من الرموز البصرية الثابتة و الرموز اللغوية و نلخصها فيما يلي:

أ- ميادين التعرف على الهوية[(1)]:

و رموزه الرئيسية هي: رمز اسم العلم: الاسم، اللقب، الكنية.

- رمز الملابس و الزي العسكري: الشخص بأنه ينتمي إلى مجموعة ما.

- رمز الموضة: الملابس، تسريحات الشعر، مستحضرات التجميل، الوشم.

- رمز العلاقات: الديكور.

---

[202] - Ibid, P 25.

- رمز التعرف على الأزياء: العلم، العلامات التجارية.

- رموز الطبولوجيا: يهتم بالتعرف على الكلام.

ب- ميادين العلاقات بين الأفراد:

- رمز التعبير: النبرات الصوتية: التعبيرات، لمحات الوجه.

- رمز الحركة: الحركة، الرقص.

- الرمز التقريبي: يتعلق بالمسافات بين الأشخاص الذين يكلمون بعضهم البعض في الحفلات.

- رموز الأكل: طريقة تقديمه في المناسبات.

- رمز التورط: عندما يحدق بنا شخص ما، عندما يثير المرسل اهتمامنا.

ج- ميدان التظاهرات الجماعية من خلال تأدية الشعائر والطقوس:

- الرموز الدينية.

- الرموز الأسطورية.

- رموز الاحتفالات الرسمية الوطنية (القديمة، و الحديثة).

- رموز الألعاب و الرياضيات.

- رموز الأعمال.

الفصل الثالث

أنواع الرسائل البصرية الثابتة

(الصورة الفوتوغرافية، واللوحة الفنية،
والكاريكاتير، واللوحة الإشهارية، والشعار)

1)الصورة الصحفية الفوتوغرافية

التصوير الفوتوغرافي كوسيلة جديدة لتسجيل الحقائق والمعلومات و كوسيلة اتصال، أصبح إحدى المقومات البصرية في حياتنا اليومية، فهو لا يسجل اللحظات ذات الدلالة من الناحية الشخصية و الاجتماعية فحسب لذلك أصبح أكثر الوسائل قيمة في تسجيل التاريخ الاجتماعي للمستقبل، و حفاظا على مهمة المجتمع في عملية تراكمية تمتد عبر الزمن و تصبح المحطات التي مر بها المجتمع أرشيفا يكون الأجيال القادمة نافذة على الماضي.

والسمة التي جعلت التصوير الفوتوغرافي يجسد هذه العلاقة بين الماضي والحاضر والمستقبل كونه يملك قدرة فائقة على الاتصال وعبور حواجز اللغة و الثقافة لأنه في حد ذاته أصبح ثقافة بصرية لها وزنها في المجتمعات المتقدمة و بعبارة أخرى أصبح "التصوير الفوتوغرافي لغة الاسبرانتو ".

من خلال هذا التعريف يتبين لنا أن الصورة الفوتوغرافية هي وسيلة اتصالية لأنها تسجل الحقائق و المعلومات كما أنها تتميز بصفة فريدة

و هي الجمع بين الأبعاد التاريخية الثلاثة: الماضي، الحاضر، المستقبل، لأنها تحمل حقائق الماضي و تسجل مجريات الحاضر لتكون نافذة المستقبل على الماضي.

كما يتجلى البعد الاتصالي للصورة من خلال: << مكاتب العلاقات العامة في المؤسسات والدوائر ذات المصلحة مع الجمهور تستخدم الصور الفوتوغرافية كوسيلة لترويج أفكارها وبضائعها، وهناك فائدة أخرى تؤديها الصورة كوسيلة إعلامية دولية في كافة أرجاء العالم، حيث تعتمدها السفارات للتعريف بالدولة التي تمثلها و كذا التعريف بالنشاطات و الفعاليات التي تجري فيلدها.

وهذا ما تفعله جل السفارات و القنصليات من خلال إصدار مجلات خاصة أو ملصقات تحوي صور إما ترويجية للبلد الذي تمثله كالترويج للسياحة في بعض البلدان أو إعداد ربورتاجات وتقارير خاصة بالدول تحمل صور تعرف بالبلدان والأنشطة و الأحداث التي تجري فيها.

ويؤكد الدكتور " محمود أدهم " عن الدور الاتصالي للصورة في قوله << ...الصورة الصحفية إنها تستطيع أن تلعب دورا فعالا ومؤثرا كوسيلة اتصال إنسانية عامة، تساعده في حياته، وبالأخص في إزالة العوائق والحدود التي تكسر الروابط الإنسانية وتقوية العلاقات

والروابط بين بني البشر من خلال تضاعف الدور الاتصالي للصورة

ظهور الصورة عند العرب.

لقد تعارف الناس على ربط أصل جميع الاكتشافات والاختراعات وعلى وجه الخصوص الأجهزة والمعدات التي تنتج في العالم الغربي بالبلدان الأوربية والأمريكية، لكن الحقيقة التي لا جدال فيها أن العرب هم أول من درس ظاهرة سقوط صورة الأجسام ووضعوا أسس فن التصوير الضوئي من خلال الأبحاث التي قاسوا بها لظاهرة الغرفة المظلمة حيث نجد أبو جعفر الخازن في العصر العباسي[203]. هو أول فلكي مشهور قد أشار إلى هذه الظاهرة في كتابه الآلات العجمية المصدرية عام 1060 م، عندما كان يرصد كسوف الشمس داخل غرفته المظلمة ونفس الشيء مع أبو الفتح عبد الرحمن المنصور حيث ذكرها في كتابة عن الفلك البصريات عام 1137م[204].

لقد كانت الصور المحصل عليها في هذا الوقت تفتقد إلى البقاء والدوام، ولقد كان الاعتماد الشائع أن "روجو بيكون" أو "ألبرتي "أو "ليناردو دفانتشي" أو "جيوفاني باتستابورتا" هم الذين وضعوا أساس آلة التصوير ذات الثقب من الأمام اعتقادا خاطئا حيث أن هذه

---

[203] ترجمة عبد الحميد بورايو. مدخل إلى السيسيولوجيا (نص ـ صورة). ديوان المطبوعات الجامعية. جامعة الجزائر 1995.

[204] ترجمة عبد الحميد بورايو. مدخل إلى السيسيولوجيا (نص ـ صورة). ديوان المطبوعات الجامعية. جامعة الجزائر 1995.

الظاهرة وسقوط ظهور الأجسام قد سجلت مكتوبة منذ أكثر من تسعة (09) قرون حيث نجد أن أبا الحسن بن الهيثم قد تطرق لها في عام 1330 م، أي أنه سبق روجو بيكون بأكثر من قرنين [205].

تعريف الصورة وأنواعها.

تعتبر الصورة من الاكتشافات التي عرفها في الفترة الأخيرة والتي أحدثت تغييرا جذريا على مستوى المفاهيم:

أ). تعريف الصورة حسب المعاجم والموسوعات:

أعطيت للصورة عدة تعريفات حسب المعاجم والموسوعات ومنها ما يلي:

* الموسوعة الثقافية: عرفت الصورة بأكثر من معنى علمي وأدبي يتصل بالتغيير نفسه.

*الصورة في البصريات: تشابه أو تطابق للجسم تنتج بالانعكاس أو الانكسار للأشعة الضوئية، تتكون أيضا بواسطة الثقوب الضيقة، الصورة الحقيقية تتكون نتيجة التلاقي للأشعة على حاجز[206].

* صورة ذهنية: حضور صورة في الذهن للأشياء التي سبق أن أدركها بحاسة من الحواس[207].

---

[205] إسماعيل إبراهيم. الصحفي المتخصص. دار النشر والتوزيع القاهرة. الطبعة الأولى 2001.

[206] د.محمود أدهم / مقدمة إلى الصحافة المصورة،الصورة وسيلة اتصال، د.ط، دار البيضاء ، المغرب ص 15

[207] د.محمود أدهم/ نفس المرجع ، نفس الصفحة

من الملاحظ أن الموسوعة الثقافية عرضت الصورة علميا وذلك بانعكاس وانكسار الأشعة الضوئية.ويعطي المعجم الوسيط تعريفا للصورة على النحو التالي:

الصورة: جعل له صورة مجسمة، وفي التنزيل ورد قوله تعالى:(هو الذي يصوركم في الأرحام)[*].

صورة الشيء أو الشخص رسمه على الورق أو الحائط ونحته بالقلم... أو آلة التصوير . صور الأمر وصفه وصفا يكشف عن جزئياته . تصور تكونت له صورة وشكل ... الخ[208].

تعرض الوسيط في تعريفه للصورة إلى التنزيل القرآني، وكذا المراحل المتقدمة للتصوير حيث كانت الصورة ترسم وتنحت على الورق أو الحائط وغير ذلك من وسائل بدائية إلى حين اكتشاف آلة التصوير.

وقد عرف معجم الفن السينمائي الصورة وما يتوافق ويجعلها وسيلة تذكارية بحيث ورد فيه ما يلي:

(.... الصورة الضوئية أو الفوتوغرافية الثابتة التي تأخذ للمناظر والأشخاص والأشياء من أجل الاحتفاظ بها ومشاهدتها والرجوع إليها بين الوقت والآخر....)[209].

---

[*] سورة آل عمران الآية 6 _ هو الذي يصوركم _ 14

[208] د.محمود أدهم/ نفس المرجع ، ص 16

[209] د.محمود أدهم/ نفس المرجع ، نفس الصفحة

الاكتشافات الجديدة للصور الفوتوغرافية

سنحاول أن نتطرق إلى الاكتشافات الجديدة لصورة الفوتوغرافيا كرونولوجيا، استنادا إلى الاختراعات الجديدة بدءا بظهور عدسات النظارات حيث وضع "جلوانو" عام 1500م عدسة محدبة الوجهين في الثقب مستفيدا من الأفكار السابقة كما قام "جيوفاني بانيستا بورتا" بتأليف كتاب السحر الطبيعي والجمال عام 1555م دعى فيه إلى الاستفادة من الظاهرة السابقة ليعين الرسمين في رسم لوحاتهم باعتبار أن إيطاليا كانت تعيش حياة النحت والرسم في تلك القرون كما قام بإعداد خيمة متنقلة تنقل إلى الأماكن المراد رسمها أما في عام 1573 فقد جاء اقتراح "دانتي" حيث وضع منظما ملحقا للعدسة وظيفته التحكم في الضوء المار من خلالها. وفي عام 1885م أدخل "جوهان زامن"تعديلات جوهرية على آلة التصوير بقيت إلى يومنا هذا من بينها تصغير بحر آلة التصوير . استخدام مجموعة من العدسات وتثبيتها إلى اسطوانة نحاسية[210]

-استخدام الزجاج "نصف شفاف" لاستقبال الصورة المرئية بدلا من استخدام الورق المطلي بالزيت.

[210] إسماعيل إبراهيم. الصحفي المتخصص. دار النشر والتوزيع القاهرة. الطبعة الأولى 2001.

تعريف الصورة الصحفية:

لقد وجدت في التعريف الذي قدمه الدكتور محمود أدهم عن الصورة الوعاء الذي صب فيه كل ما يتعلق بالصورة الصحفية وهو على النحو التالي:

هي الصورة الفنية، البيضاء أو السوداء أو الملونة، ذات المضمون الحالي المهم الواضح والجذاب، المعبرة وحدها أو مع غيرها في صدق وأمانة وموضوعية، وأغلب الأحوال عن الأحداث أو الأشخاص أو الأنشطة أو الأفكار أو القضايا أو النصوص والوثائق، أو المناسبات المختلفة المتصلة غالبا بمادة تحريرية معينة، تنشرها أو تكون صالحة للنشر على صفحات جريدة أو مجلة أو توزعها وكالة الأنباء، أو صور على سبيل التأكيد والتوضيح والتفسير والدعم والإضافة ولفت الأنظار وزيادة الاهتمام والقابلية للقراءة والإمتاع والمؤانسة، وزيادة التوزيع وكمعلم وركيزة إخراجية ...والتي تلتقطها عدسة مصورها بطريقة تعكس حساّ فنياّ اتصاليا وفهما لوظيفتها. بعد إعداد خاص أو بدونه أو مفاجأة، أو تحصل عليها بمعرفة المحرر أو الوكالات أو من مصور محترف، أو حر أو من أحد الهواة أو نقلا عن وسيلة نشر أخرى أو بواسطة من يتصل بموضوعها عن قرب... وغالبا ما تكون إخبارية أو تسجيلية أو تفسيرية، أو جمالية، أو وثائقية، وقد تكون قديمة متجددة الأهمية، تقدم بواسطة أحد هذه المصادر نفسها، أو

بمعرفة مراكز المعلومات، أو أرشيف الصور الخاصة بوسيلة النشر أو دور المحفوظات والوثائق. كما قد تكون مرسومة بريشة أو بقلم الرسام الخاص أو أي رسام آخر ما دامت مناسبة[211].

يجمع هذا التعريف عناصر مختلفة للصور الصحفية من حيث لونها، مصدرها، نوعها وأهدافها التحريرية الصحفية، بحيث يرى فيها أنها تحمل مضمونا إعلاميا معبر يتميز بالصدق والأمانة والموضوعية، وقد اشترط الدكتور "محمود أدهم" في مضمون الصورة أن يكون واضح وذا أهمية بالنسبة للغالبية العظمى من القراء، وجذابة.

بحيث عرفها "جاكسون" من وجهة اتصالية بحيث ينظر إلى الصورة الصحفية بوصفها رسالة لها مرسل ومتقبل ومرجع للإرسال وقناة التوصيل[212].

وبالتالي يخلص هذا التعريف إلى أن الصورة عبارة عن رسالة إعلامية بأتم معنى الكلمة .

* أنواعها:

يمكن تقسيم الصورة الصحفية إلى الأنواع التالية:

أنواع الصورة الصحفية

[211] د. محمود أدهم/ / مقدمة إلى الصحافة المصورة،الصورة الصحفية وسيلة اتصال، مرجع سبق ذكره ص 22

[212] محسن بوعزيزي / مقال بلاغة الصورة ،مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء/ لبنان،العدد 84 سنة 1991 .

الصورة ذات الطابع النفسي الجمالي: دأبت الصحف والمجلات على نشر إبداعات الفنانين وخصصت لذلك مساحات لا بأس بها من صفحاتها، فنراها تنشر اللوحات البديعية للرسامين والتماثيل الجيدة للنحاتين، ومع دخول الصورة الفوتوغرافية إلى عالم الفنون فقد احتلت موقعا مرموقا بالنسبة للصحف والمجلات، لأجل ذلك تخصص لنشر الصور الفوتوغرافية ذات الطابع الفني والجمالي زوايا أسبوعية أو شهرية. ومن صفات هذه الصور عدم احتوائها عادة على عنصري الخبرة والإثارة، إنما تكون لمجرد عرض إبداع المصور الفنان الذي يحمل آلة التصوير وتصيد اللقطات الجميلة من الطبيعة أو من مشاهدات الشارع[213].

وهنا تجدر الإشارة إلى أن النوع من الصورة لا ينشر على الصفحات التي تتغلب عليها العادة الخبرية إلا في حالات نادرة حيث لا تتوفر المواد الصحفية تملك الصفحة، أو حين يتخذها المخرج وسيلة للتجميل، ويلعب هذا النوع من الصور دورا جماليا في عملية الطبع الملون، لأن الصورة الملونة تلفت انتباه القارئ أكثر من الصورة المطبوعة بلون واحد[214].

---

213 ترجمة عبد الحميد بورايو. مدخل إلى السيسيولوجيا (نص ـ صورة). ديوان المطبوعات الجامعية. جامعة الجزائر 1995.

214 إسماعيل إبراهيم. الصحفي المتخصص. دار النشر والتوزيع القاهرة. الطبعة الأولى 2001.

وهناك توثق بعض الصحف أو المجلات الاقتصادية بالقراء والمهتمين بالشؤون الفنية، وذلك لأجل اكتشاف المواهب التي يمكن الاستفادة منها. فإنها تجري المسابقات بين فترة وأخرى لاختيار أحسن صورة فنية وكثيرا ما تستدعي تلك الصور بالفائزين في مسابقاتها للعمل كمصدرين لها جمعوا بين موهبتهم والحدس الصحفي في التصوير الفوتوغرافي.

صورة الإعلان: يقول أخصائيو الإعلان أن الصورة تعادل ألف كلمة، وأن صور الأشخاص تجذب الانتباه أكير مما تجذبه صور الأشياء الأخرى، وأن الصورة الموجودة في الإعلان تكون أكثر جذبا لعين القارئ حين تكون ملونة مما لو كانت بلون واحد لهذا فإن حصيلة الإعلان الملون أكثر حصيلة الإعلان الأسود والأبيض ويتعين على المصور الذي يقوم بالتقاط الصور الإعلانية إتقان عملية ابتداء من معرفة نوع الفيلم الذي ينبغي عليه أن يستخدم، إلى تحديد فتحة العدسة وإلى طريقة استخدام الإثارة التي تعلب دورا هاما في التأثير في نفسية القارئ والتفاعل معه[215].

الصورة الشخصية: وتسمى بور تريه أي صورة نصفية لشخص معين تعبر عن حدث ما أو خبر أو لدلالة على مكان معين وتنشر مع حديث صحفي أو تصريح سياسي[216]. فأحيانا تنشر الصحف

---

[215] إسماعيل إبراهيم. الصحفي المتخصص. دار النشر والتوزيع القاهرة. الطبعة الأولى 2001.

[216] عبد الجبار محمود علي/ التصوير الصحفي،المرجع السابق ص 23

والمجلات صورا لرؤساء الدول والحديث عن دولهم، وذلك عند عدم توفر صورة تغطي وبشكل ناجح ذلك الحديث أو الخبر، وهنا لابد من الإشارة إلى أن هذا النوع من الصور لا تأخذ للشخص في الأستوديو والتي لا تعتبر عادة من شيء ما فضلا عن خضوعها لعملية الرتوشات التي تغير بعض ملامح الوجه، لذلك تقوم المؤسسة الصحفية بإرسال مصوريها لالتقاط صورة حديثة للشخصيات بين فترة وأخرى[217].

ويخضع هذا النوع من الصور للفحص والتمحيص، بحيث يحرص ملتقطها على أن تكون ملامح الشخص تتلاءم مع مضمون الخبر أو التحقيق، وبالتالي يجب أن توحي ملامح الشخص أنه يتحدث عن موضوع ما ويناقش قضية مهمة وعلى المصور اجتناب التقاط صورة الشخص وهو ينظر إلى عدسة آلة التصوير.

أ. الإثارة الطبيعية: فيعتمد فيها المصور على الضوء الموجود في الطبيعة كأن يتم تصوير الإعلان في أماكن مكشوفة كالغابات.

ب ـ الإثارة الاصطناعية: فيستخدم فيها المصابيح وفي هذه الحالة يتم تسليط الضوء على المواد المراد ترويجها.

وبالتالي يشترط في مصور الإعلان امتلاك ثقافة فنية تؤهله لإجراء دراسة نوع الإعلان ومكان الذي يجب التصوير فيه[218].

---

[217] ترجمة عبد الحميد بورايو. مدخل إلى السيسيولوجيا (نص ـ صورة). ديوان المطبوعات الجامعية. جامعة الجزائر 1995.

[218] عبد الجبار محمود علي/ نفس المرجع ص 28

صورة التحقيق الصحفي: ما إن تشعر المؤسسة الصحفية أن هناك موضوعا جديرا بأن تسلط الأضواء عليه، حتى تهيئ المحور الذي باستطاعته أن يقوم بالتحقيق المطلوب، وإلى جانب ذلك فإنها تختار المصور الذي لا يعود وإلا معه عدد من الصور التي تقدم للقراء الدليل القاطع على ما هو مكتوب ضمن التحقيق، وتختلف هذه الصور لكي يلتقط صور التحقيق الصحفي أكبر مما يتوفر له أو كان يصور الخبر المتوفر للمصور لكي يلتقط صور التحقيق الصحفي أكبر مما يتوفر له لو كان يصور الخبر معين، فالقيام بتحقيق صحفي عن مشروع زراعي كبر يتطلب مثلا أن يلتقط المصور مجموعة من الصور يظهر فهيا المسئولون عن المشروع وهم يتحدثون مصورا للمعدات والآلات ساعة العمل، والمزروعات التي تنشر فوق أرض المشروع وأخيرا الحاصلات التي ينتجها المشروع وعلاقتها بالمستهلك أي عند البيع والشراء. وما لا شك فيه أن عامل الوقت من أهم العوامل التي تساعد المصور الصحفي على الإبداع في تصوير التحقيق الصحفي ذلك أن باستطاعته أن يحرك آلة التصوير كيف ماشاء ومن أية زاوية تعطيه تعبيرا إعلاميا أكثر تأثيرا[219] .

ومن أنواع التحقيقات التي ترتكز أساس على الصورة والتي تقوم الصحف والمجلات والوكالات المتخصصة بالصور بتصويرها تحقيقات تسمى **المتابعة الحركية** أي تصوير موضوع واحد قصير بعدة لقطات

---

[219] إسماعيل إبراهيم. الصحفي المتخصص. دار النشر والتوزيع القاهرة. الطبعة الأولى 2001.

لكي تظهر هذه الصور تتابع الحركة في حدث ما، وقد ترفق تلك الصورة بشرح موجز في سطر أو اثنين تحتها أو فوقها[220].

الصورة الخبرية : تمثل هذه الصورة حدث وقع في مكان معين وزمن معين. مثل إجراء مقابلة بين دولتين أو إخماد حريق في مخزن كبير، أو المظاهرات والاحتجاجات في دولة ما. فهذا النوع من الصور يعطي القارئ متممات للخبر ولا يجعله يستفسر عن صحة ما ورد من معلومات في الخبر، وفي بعض الأحيان تكون الصورة المنشورة مع الخبر لا تمثل الحدث نفسه بل تشير إلى توضيحات وافية، للقارئ كالخرائط والمخططات ضع متابعة جريدة الأخبار للانتفاضة الشعبية في إفريقيا، مثلا نشرت صورة خارطة القسم الجنوبي من قارة أفريقيا لتوضيح موقع ناميبيا من العالم ويجب أن تكون هذه الصورة مؤكدة للخبر أو الخطاب المكتوب[221].

الصورة وسيلة إعلامية:

لا يقتصر عمل الصورة الفوتوغرافية في الوقت الحاضر على الاحتفاظ بها في ألبومات أنيقة نعود إليها ساعة الحنين إلى الماضي، بل تعدت ذلك لتكون وسيلة فعالة من وسائل الإعلام الحديث تحظى بالاهتمام المتزايد يوما بعد آخر في الصحافة والسينما والتلفزيون والانترنت ..الخ

---

[220] ترجمة عبد الحميد بورايو. مدخل إلى السيسيولوجيا (نص ـ صورة). ديوان المطبوعات الجامعية. جامعة الجزائر 1995.

[221] إسماعيل إبراهيم. الصحفي المتخصص. دار النشر والتوزيع القاهرة. الطبعة الأولى 2001.

فالصورة الفوتوغرافية تشكل اليوم العنصر الأول في الملصقات الجدارية "البوسترات" بعدما كانت الملصقات تعتمد أساسا على إبداعات المساهمين والانسجام بين الألوان ودرجة حدة كل لون عندما يقرب من اللون الأخر، وما يرمز إليه من كل لون وترجع قوة الصورة الفوتوغرافية وعمق تأثيرها في أنها تنقل ما أمامها بصدق[222].

وتستخدم مكاتب العلاقات العامة في المؤسسات والشركات والدوائر ذات المصلحة مع الجمهور الصور الفوتوغرافية كوسيلة لترويج أفكارها وبضائعها، فهي تقوم بطبيعتها بطبع التقاويم السنوية التي تحتوي على عدد من الصور تواجه المواطن يوميا ليكون على صلة التقاويم السنوية التي تحتوي على عدد من الصور تواجه المواطن يوميا ليكون على صلة بالمؤسسة أو الشركة بصورة غير مباشرة

وثمة فائدة أخرى تؤديها الصورة الفوتوغرافية كوسيلة إعلامية دولية في كافة إرجاء العالم حيث تعمد كثير من السفارات إلى تعليق اللوحات الحالفة بصور على جدران مداخلها لتعريف الجمهور الأجنبي على النشاطات والفعاليات التي تجري في بلدها .

الجانب التقني للصورة والمصور الصفي

1.طبع الصورة وتكبيرها

---

[222] ترجمة عبد الحميد بورايو. مدخل إلى السيسيولوجيا (نص ـ صورة). ديوان المطبوعات الجامعية. جامعة الجزائر 1995.

بعد الانتهاء من مرحلة تحميض الفيلم وإظهاره ثم تثبيته وغسله وتجفيفه، تدخل الصورة الفوتوغرافية مرحلة جديدة وأخبره ، وهي مرحلة الطبع والتكبير، فالأفلام المتأثرة بالضوء تصبح سوداء، بينما تبقى المناطق غير المتأثرة به بيضاء وشفافة، ولكي تحصل على صورة موجبة تحمل نفس التباين اللوني الطبيعي، ونطبعها على ورق حساس وتعتمد هذه العملية على المناطق غير السامحة بمرور الضوء من خلالها، ومن مناطق شفافة تسمح بمرور الضوء، وهناك اختلاف في كمية الضوء التي تفقد حسب درجة شفافيتها[223].

بناء على ما تقدم فإن اسقطا كمية من الضوء، على المناطق الشفافة من الصور السالبة على ورق الطبع ينقل الصور إلى الطبقة الحساسة. أما بالنسبة للمناطق السوداء، فإن المناطق المقابلة لها من ورق الطبع تبقى بيضاء أي شفافة.

وعند إتمام نقل الصورة على الورق الحساس تخضع هذه الورق لنفس العملية التي خضع لها تحميض الفيلم من إظهار وتثبيت وغسل ذلك أن الفضة السوداء تترسب، والتي عرضت للضوء بكثرة، وهكذا نتمكن من الحصول على الصور الموجبة.

ينقسم الورق الحساس من المستخلص في طبع الصورة الموجبة إلى عدة أقسام نسبة إلى نوع الصورة المراد طبعها، فإذا كانت سالبة في

---

[223] إسماعيل إبراهيم. الصحفي المتخصص. دار النشر والتوزيع القاهرة. الطبعة الأولى 2001.

الفيلم كثيفة جدا يستعمل ورق حساس خاص وإذا كانت معتدلة الكثافة أو ضعيفة فإنها تتطلب أنواعا أخرى من الورق الحساس تتلاءم مع درجة كثافتها، ولهذا ينقسم الورق الحساس إلى الأنواع التالية[224]:

1)ورق حساس : (HORD): ويستخدم للصورة الموجبة ذات التباين الكبير بين اللونين، الأسود والأبيض كما يستخدم في أغلب الأحيان للصورة السالبة ذات الكثافة السالبة الضعيفة.

2)ورق حساس عادي: (NORMAL): وهو ذو تباين معتدل ويستخدم أكثر من الأنواع الأخرى لأنه يستمهل لطبع الصور السالبة المعتدلة الكثافة.

224 إسماعيل إبراهيم. الصحفي المتخصص. دار النشر والتوزيع القاهرة. الطبعة الأولى 2001.

3)ورق حساس هادي (SAFT):

ويعطي هذا النوع صورا موجبة متدرجة الظلال أي هادئة في الضوء، ويستخدم في الصورة السالبة ذات الكثافة العالية أو ذات التباين الشديد، ويختلف الورق الحساس كذلك من حيث اللمس، فإما يكون لامعا أو نصف لامعا، وقد يكون على شكل قماش، ويفضل الورق في العمل الصحفي، لأنه يظهر دقائق الصورة بشكل واضح.

وبعد وضع الفيلم الذي يحتوي على الصور السالبة في جهاز الطبع والتكبير يجب تعريض الورقة للضوء بحيث تواجه الطبقة الحساسة منها، الضوء الساقط من جهاز الطبع وتتوقف مدة التعريض على عدة عوامل أهمها[225]:

أ . كثافة الصورة السالبة: أي درجة امتصاص الفيلم للضوء عند التصوير، فإذا كان الفيلم دو كثافة عالية وحب زيادة مدة التعريض وإذا كان قليل الكثافة قلت مدة التعريض وهكذا دواليك.

ب . نوع الورق المستعمل في طبع الصور: تزداد المدة عند (استخدام الورق الصلب عندما تكون الصورة السالبة ذات كثافة معينة وتقل عند استخدم الورق المعدل والهادئ

ج) نوع وقوة الضوء، المستعمل، في عملية الطبع: فهنا تزداد المدة عند استخدام مصباح ذوي قوة قليلة وتقل هذه المدة باستخدام

---

[225] إسماعيل إبراهيم. الصحفي المتخصص. دار النشر والتوزيع القاهرة. الطبعة الأولى 2001.

مصباح ذا قوة عالية ذا البعدين الصورة السالبة في جهاز الطبع والورقة الحساسة حيث تزداد مدة التعريض كلما زادت المسافة المحصورة بين الصورة السالبة في الفيلم والورقة وتقل المدة كلما قلت المسافة، وتتم عملية طبع الصور بعد التأكد من وضوحها قبل تعريض الورقة الحساسة للضوء، والساقط من الجهاز مخترقا المناطق الشفافة والنص شفافة من الصور السالبة[226]. وقد تظهر في بعض اللقطات مناطق لم تصلها كمية كافية من الضوء كذلك تبقى الصورة السالبة شفافة في حين أن مناطق أخرى أخذت قسطا واقيا من الصورة، ولكن باستعمال عملية التضليل للمناطق الشفافة تعالج هذه الحالة.

صفات المصور الصحفي:

إن المصور الصحفي في الوقت الحاضر هو الشخص الذي يجب أن تتوافر فيه عدة مميزات أهمها أن يكون فنانا واسع الخيال يدخل في صورة الحس الفني، وعلى الرغم من التوجيهات التي يتلقاها من رئيس القسم في المؤسسة الصحفية وكثيرا ما تعتمد المؤسسات الصحفية المعارض الفنية للصور التي التقطها مصوروها كما تقام معارض دولية بين فترة وأخرى تشارك فيها مختلف المؤسسات الصحفية لانتقاء أجود الصور من الناحية الفنية الإعلامية، وفي هذا المجال يقوم خبراء التصوير، بإرشاد المصور الفني، والطلب منه بالتمتع بالحس

[226] إسماعيل إبراهيم. الصحفي المتخصص. 2001.-مرجع سابق-ص:

الفوتوغرافي. فالمصدر الصحفي هو الذي يميز غريزيا المشاهد التي توفر له صورا جيدة ناجحة، ذلك أن الحياة يجب أن تكون بالنسبة للمصدر سلسلة طويلة من الاحتمالات التي يمكن أن تلتقط بالعدسة[227].

وهناك ميزة أخرى يجب أن يتمتع بها المصور الصحفي وهي قدرته على إدارة آلة التصوير والسيطرة على ملحقاتها التي يحملها في حقيبته فهو يعمل في أكثر من وسط ضوئي ومع أجسام لأشخاص أو مواد جامدة أو متحركة ومن خلال حركتها وسكونها وبمقدار ما سلط عليها من ضوء عليه أن يكون منتبها طوال الوقت إلى استخدام الأرقام الموجودة في آلته بصورة جيدة لكي لا يقع في خطأ يفسد الصورة التي التقطها.

وهناك ميزة ثالثة وهي قدرة الصحفي المصور الاعتناء بآلته وهذا ضمن الميزة الثانية التي ذكرناها هناك مراعاة القدرة على مجارات النسا ومهاراتهم، فهنا المصور الصحفي له شأن كشأن المخبر الصحفي أو المقرر الذي يلتقي مع أناس من مختلف الأنواع والأوضاع، إلا أنه بوجه عام يجابه صعوبة أكبر من المخبر أو المقرر فالشخص الذي يدلي بحديث مثلا باستطاعته التحكم في كلماته، إلا أنه لا يملك مثل هذه السلطة والرقابة على جهاز التصوير، فباستطاعته المقدر أن يختار الزاوية واللحظة التي تظهر المتحدث سواء في لحظة عصيبة أو فرحة

---

[227] إسماعيل إبراهيم. الصحفي المتخصص. دار النشر والتوزيع القاهرة. الطبعة الأولى 2001.

انقباض أساسي أو انفرادها وعليه نقول أن المصور الصحفي المقتدر لا يختلف دوره بالنسبة للمؤسسة الصحفية عن دور المحور الصحفي المقتدر إن لم يفوضه أحيانا.

وخلاصة الموضوع هي أن العرب هو أول من أسهم في وجود الصورة رغم ما جرت عليه الهادة في أن الغرب وهو الأوربيون والأمريكيون دائما السباقون إلى الاكتشافات والاختراعات.

إن الصورة ساهمت بشكل كبير في تدعيم وتأكيد الخطاب الإعلامي وذلك بفضل تنوعها حسب الواقع المعالج أو الحدث أيا كان سياسيا أو اقتصاديا أو اجتماعيا أو ثقافيا إلى غير ذلك.

ورأينا كيف تخطت الصورة الفوتوغرافية مراحل عدة إلى أصبحت وسيلة فعالة من وسائل الإعلام الحديثة، فأصبحت تشكل العنصر الأول في الملصقات الجدارية كما هو الحال في الحملات الانتخابية وتعد العنصر الأول في تحويل الرأي العام في اتجاهات مختلفة كما هو الحال في القضية الفلسطينية في جعل الأبرياء إرهابا والإرهاب أبرياء وبهذا أصبحت الصورة سلاحه ذو حدين نعمة نقمة ـ نعمة على من يحسن انتقاءها ووضعها بشكل مطابق وهادف بجانب النص الإعلامي، ونقمة على من لا يحسن ذلك وهنا تكمن براعة المصور الصحفي.

2) اللوحة الفنية

منذ أن رغب الإنسان قديما في تسجيل تاريخ حياته وأبنائه وأحفاده ومن يأتي بعده، وقبل أن تتشكل اللغة، حاول أن يحفر صورا حية للأحداث التي عاصرها في جوانب الكهف الذي يسكنه، وفي الطبيعة التي لا يفهم متى تغضب و متى ترضى وفي صراع مستمر مع حيوانات أضخم منه وأكثر قوة لا يدري متى تهجم و من أين تأتي ضربتها، وقد ظن الأمر كذلك حتى عرف الإنسان الفرشاة والقلم فبدأ يستخدمها في رسم الصورة على جدران الكهف الذي يعيش فيه لكل أشكال الحيوانات التي تخيفه حتى يألفها ولا يتفاجأ بمظهرها، و ابتكر الأساطير التي تفسر كل مظاهر الطبيعة الغامضة من حوله. وهو دور الفن حتى يومنا هذا.

إن تاريخ الفن يبين لنا ارتباطه دائما بالحياة ونظمها الاجتماعية والاقتصادية وارتباطه بالأفكار والايدولوجيات، إذ ليس هناك ما يفصل الفن ولا التجربة الفنية عن سائر تجارب الحياة الأخرى وكثيرا ما تكون الايدولوجيات دافعا للإبداع ومصدرا للانفعال الجمالي بشرط أن يحقق العمل الفني من نظم و قيم تكون المشاركة فيه فعالة يعبر فيها الفنان عن موضوع ما عبر الوسيلة أو الرسالة الفنية مرورا بالمتلقي.

إن فن الرسم و التصوير في العصر الحديث، عمل توجهه الانفعالات والأحاسيس، وتعكس في نتائجه القلق النفسي والاضطراب الداخلي، والمتناقضات الصارخة و الإحباطات الذاتية والأحداث التي عايشها الفنان ولم يتمكن من هضمها، فهو في حقيقة الأمر عملية نفسية مثيرة تنعكس في الإنتاج المعروض هنا وهناك عبر القاعات و المتاحف العالمية، وإن أي استعمال لأدوات التعبير المختلفة يولد لمحالة هذه المتناقضات الصارخة و القلق النفسي لدى الفنان وتبقى أي قراءة لأي لوحة كانت من الإنتاجات الفنية مرتبطة ارتباطا وثيقا ،بحياة الفنان، ومعاناته اليومية، فإذا كانت المدارس الفنية الحديثة وخاصة التجريديات، والهندسيات، والتكعيبيات وغيرها، تحن في معظمها إلى الطفولة و البراءة، وتمتزج بالعبثية والتعقيد السحري، ولأن العبقرية في أصلها هي العودة الإرادية إلى الطفولة كما يقول بودلير[228] .

المدرسة الكلاسيكية

عند دراسة فن عصر النهضة، فان أول ما يثير انتباهنا هو أن هذا الفن كان الوريث الوفي للفن الإغريقي القديم، الذي اعتبر الإنسان

الموضوع الأساسي للفن، كما أصر على محاكاة الوجوه البشرية عند تمثيلها في التصوير والنحت على أن الواقعية في العصر إنما كانت ثورة على الفن البيزنطي نفسه، الذي جاء من الشرق والذي قام على النظرة الحدسية التي تبحث عن المضمون الجوهري الخالد، وعلى تخطيطات مختصرة رمزية، وعلى علاقات هندسية متضافرة دون احترام قوي للشكل الواقعي الذي أخر بصورة واضحة، في ظهور الفن الواقعي في الغرب.

بدأت أعلام الفكر النهضوي أمثال دانتي وجوتو، ودجوفاتي بيزانو والبحث عن سبل للنهوض باللغة والأدب والفن القومي الإيطالي، والتحرر من القيود والتقاليد الوسيطية في العقيدة الدينية بما يتلاءم و الحياة المدنية، وهي تساعد المثقف والفنان بشكل خاص على التحرر من قيود الكنيسة(الراعي الوحيد للفن في العصر الوسيط) نحو الخلق والإبداع والتجديد في النظرية والتطبيق وإنتاج نسق من القيم النهضوية الحديثة التي تتلاءم و روح العصر و الذوق العام الجديد[229].

ثم خطا الفن التشكيلي مرحلة جديدة نحو الواقعية عندما أولى الفنان عنايته بالوضع وبالمادة فكان لابد في النحت أو التصوير من اختيار الوضع المناسب للتعبير عن حالات معينة، ولقد وصل الجمال المثالي إلى أوج عطائه وخاصة عند ليوناردو دافنشي الذي يعد نموذجا

---

[229] د عفيف بهنسي تاريخ الفن في العالم – مطبعة الشركة العربية سنة 1966 ص 343.

لأناس عصر النهضة في القرن 15م، الذين يصفهم انجلز " بأنّهم عمالقة في قوة التفكير والعاطفة والطّبع والشمولية والمعرفة"[230].

و لقد استطاع ليوناردو دافنشي بكتاباته النظرية عن التصوير، نظرية الضوء والظل والانعكاس، حيث اعتبر ليوناردو دافنشي أن فن التصوير يحتل المرتبة الأولى بين الفنون و هو قادر أكثر من غيره على تشكيل الصورة والمضمون و في رأيه الشعر تصوير أعمى، والتصوير شعر أبكم وله تعود مسألة التأسيس لنظرية الظل، حيث قامت هذه التقنية بثورة في الفن حيث أضفى جوّا أو نوع من البخار على الأشكال المرسومة في لوحاته التي تحمل ألغازا مثل : الجو كندا، العذراء والقديسة آن.

ويعتبر كتابه عن التصوير قمّة الإبداع النقدي والنظري للنهضة الرفيعة في أوروبا[231]. وعن علاقة الفنون بعضها البعض، والتناغم الموجود بين التصوير والموسيقى والشعر، وحول علاقة النحت بالتصوير، وضرورة تحرير الفنون من إملائية العقيدة الجامدة والذهنية – القروسطية، و بالتالي إعلاء شأن الفنان في المجتمع ومنحه حرية الإبداع والتجديد، فقد تطلب دراسة عناصر الطبيعة (الأرض، الأشجار، النبات، الحيوان، الماء، الشمس، المطر..) بغية الوصول إلى منظر طبيعي شفاف وأصيل مؤكدا على ضرورة التصاق الفنان

---

230 سيدني فنكليشتين – الواقعية في الفن – ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد – الهيئة المصرية العامة للتاليف و النشر ط 1 سنة 1971 ص 98.

231 OUEST TRIBUNE 16 JUIN 2003 LE GENIE DE VINCI P 15

بالطبيعة، ودقة ملاحظته لظواهرها وبكتاباته النقدية تكون قد تحددت الضوابط الفنية لعصر النهضة الرفيعة، الفن= العلم + الطبيعة. وكان ليوناردو دافنشي ينوي تأليف كتاب حول اللوحات الفنية ولكنه توفي قبل ذلك. وجعل العديد من تلامذته يجمعون مسوداته والتنسيق فيما بينهم انشر بعض أعماله[232].

المدرسة التكعيبية Cubism:

إن التكعيبية مدرسة فنية معاصرة تأسست سنة {1908 ـ 1920} وحلت محل النماذج الهيكلية المنحدرة من عصر النهضة، فالطرق و الأساليب الجديدة الأكثر استقلالية من الهيكلة والبناء التشكيلي القديم، قد أدى إلى التحرر من الشكل مثلما تحرر الوحشيون[233] من اللون. ولكنهم نادوا بالتزام بعض القواعد الصارمة في الفن كالقواعد الهندسية و الرياضيات، وأعلن أتباعهم[234] أن ليس المهم ما نرسم بل كيف نرسم .

ونشأ هذا المذهب من أفكار فنية سابقة، بدأت أول الأمر برؤية سيزان Cesanne واكتشافاته للفن الإفريقي، الذي تعرف عليه من الوحشين، فبذلك فتح الباب، أمام بيكاسو لتجسيد التكعيبية، خاصة بتحليل وتركيب المكعبات، لأنه كان يختزل كل شيء في زاويا

---

[232] زينات بيطار، غواية الصورة النقد والفن ،المركز الثقافي العربي للنشر و التوزيع ط 1 سنة 1993 ص 37.

[233] ـ المدرسة الوحشية:

[234] ـ بيكاسو وبراق وغيرهم

هندسية، وسطوح منتظمة، فإذا أراد أحدهم أن يبرز أنفا رسمه كهرم هندسي، والعين كمربع، أو مثلث، أو دائرة، والخدود في عدة سطوح متقابلة، مثل (آنسات آفينيون)1907.1906 لبيكاسو.

فالتكعيبية مرت بمرحلتين تاريخيتين[235] : تبدأ بالتحليلية Analytique ، ونجد فيها الملامح الحزينة والبائسة، فالرسوم عندهم لا ترى بالعين المجردة، بل بالعقل فهي مجرد خطوط بيانية متداخلة . وجاءت بعدها المرحلة الثانية، وهي التوفيقية التركيبية Synthetique ، التي نجد فيها الفنان قد تحرر من القيود السابقة وعاد يستعمل الألوان من جديد ، والوجوه الآدمية والمظاهر الحقيقية للطبيعة ومن أشهر الفنانين في هذه المدرسة {بابلو بيكاسو} ، {جوان غريس} {سرج فرات} ، {جورج براك} وغيرهم.. .

1. بابلو بيكاسو : ولد في ملاقا سنة 1881 ، أبوه أستاذ في الرسم ، وانتظم سنة 1891 ، بمعهد الفنون الجميلة لمدينة كروني ثم انتقل إلى برشلونة في 1895 ، وتعرف على بعض الشعراء والفنانين ، ثم انتقل إلى باريس ، وأنهى فيها المرحلة الزرقاء ، وذاع صيته بسرعة مذهلة ، وبيكاسو ثوري في فنه ، تسيطر عليه فكرة الموت، وهو قلما يعترف بتطور فنه، ومن أول أعماله (آنسات آفنيون). التي تأثر فيها بالفن الإيبري والفن العربي والإفريقي،

---

235 ـ د.علي شلق :الفن والجمال ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ،ط1، 1982،ص

وكان ذلك أول خطوة نحو النجاح تبلور التكعيبية الحقيقة التي قامت على أفكار متبادلة بين بيكاسو والفنان جورج براك بعد إلتقائهما سنة 1907م. وكان بيكاسو قبل ذلك فنانا واقعيا، وأعماله من أشهر الأعمال العالمية، وشارك في عدة معارض دولية، وبعد ظهور الفن الحديث في مطلع هذا القرن، لجأ إليه كغيره من الفنانين، وكان من السابقين في ذلك.

ومارس الفن التجريدي والنحت واستمر في الفن التكعيبي، ومن أهم أعماله نذكر :

. لوحة الجرنيكا

. لوحة الموسيقار

. لوحة آكلو البطاطا.

وعندما أوغل بيكاسو في الفن الحديث بمراحل متعددة، كانت لها تأثير على تطور التكعيبية، وعلى تطور فن التصوير برمته في هذا العصر ففي الفترة الأولى من وجوده في باريس استمر في النشاط الذي سماه بالمرحلة الزرقاء، وكان متأثرا إلى حد بعيد بالفنان جيريكو وبعد عام 1900 سافر إلى هولندا، وبعدها اتجه نحو الألوان الهادئة في المرحلة الزهرية وعندما أنهى لوحته (آنسات آفنيون).

و قيل أن هذه اللوحة هي بداية التكعيبية، ولكن دراسته المختلفة للفنون القديمة، مكنت بيكاسو وأصدقائه أمثال براك وجوان من متابعة الطرق في أسلوب جديد يقوم على إعادة الأشياء إلى

حقيقتها العقلية التي هي عبارة عن أحجام وأشكال، وفي عام 1936 أبدع لوحته الجرنيكا الموجودة في أروقة الأمم المتحدة بنيويورك، استوحاها من غارات الألمان على هذه المدينة العريقة، وخلال الحرب العالمية الثانية مارس النحت والخزف، ويعتبر بيكاسو أشهر فنان في القرن العشرين، ويوجد متحف يسمى باسمه، ولوحاته من أغلى اللوحات العالمية. أما شخصية بيكاسو فقد اجتمع فيها كل الاستعدادات لإعطاء فن تشكيلي معاصر من حيث التوقعات والانطباعات وخاصة في المرحلة الزرقاء، ثم اتجه نحو التعبير بالرمز، وفي المرحلة الوردية أعطى ذوق كلاسيكي، أما لوحة آنسات آفينيون، فكانت ثورة على الأساليب الأكاديمية القديمة، وبدأ بإكتشاف قواعد التكعيبية المعروفة.

وقال "جون كوكتو" عن بيكاسو وكأنه يشرح أسلوب مدرسته : ليست له نظرية، ولا يمكن أن تكون له نظرية لأن الخلق ينتهي عند رسغيه، هنا لا يدخل عقله في الموضوع، إنها يده، يد المجد، تخطر على بال المرء، يد المومياء المقدسة عندما يفكر، تلك التي تستطيع أن تفتح أي باب، لكنها مقطوعة عند الرسغ"[236]

2) جورج براك :ولد براك بأرجونتاي سنة 1882 لأب مدير شركة طلاء العمارات ، وكان من الفنانين الهواة وفي 1900 ذهب إلى باريس ، أين التحق بأكاديمية الفن التشكيلي ، وتعرف على ماري لورانسان

---

236 - د.علي شلق :الفن والجمال ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ،ط1، 1982،ص

وبيكابيا وبعدها مدرسة الفنون الجميلة ، وفي 1905 تأثر بمعرض المدرسة الوحشية ، وانظم إليها وعرض بعض أعماله بين 1906-1907 في صالون المستقلين ، ثم اقترب بعد ذلك بالتكعيبيين بعدما قدم إلى بيكاسو من طرف أبولينار ، وفي 1908 رفضت له كل لوحاته التي عرضها في صالون الخريف ، ولكن بائع اللوحات الشهيرة(كاونويلر) الذي كانت له علاقات حميمة معه ، نظم له معرضا شخصيا ،وبعد ذلك حدد الناقد لويس فوسال من خلال لوحات براك أول تعريف للتكعيبية ، ومن 1909 إلى 1914 قام بعدة معارض فنية ، وتزوج في 1914 ،واشترك في الحرب العالمية الثانية أين أصيب من جراء هذه الحرب الكونية المدمرة ، ثم تعامل مرة أخرى مع تاجر اللوحات روزمبرغ وتوفى سنة 1963.

1. 2. المدرسة التجريدية Abstraction:

إن الفن التجريدي هو الفن الذي لا يرتبط إطلاقا بأن يمثل الحقيقة المحسوسة وهو ثورة على المذاهب الفنية القديمة، ولا يبتعد عن الواقع كثيرا وإنما هو واقعية من نوع آخر، هو تعبير فني لا يحتوي الواقع المنظور، بانسجام معين وترتيب خاص يشتغل بمعطيات تجريدية صرفة كالخط والزاوية والدائرة.

ونجد أن الفن التجريدي، قد ثار على المنهج القديم، وذلك للرجوع إلى الطريقة الحجرية القديمة، عصر الكهوف والكتابة الهيروغليفية والتيفيناغ و الففينيقية والصينية و العربية القديمة، والزخارف الإسلامية.

وفي أوقات كثيرة استعمل بعض الفنانين، القوة التي تمثلها وتكتسبها الخطوط والأحجام والألوان لتكوين مجموعات منسقة قادرة على تحريك الشعور والفكر ولكن رأي هؤلاء الفنانون أن تكتيك العمل الفني هو عمل حسابي هندسي ، حيث كل شيء جميل مقسم إلى نسب واقعية ، ونجد فن الزخرفة الإسلامية ، بلغت مبلغا عظيما في التجريدية ، وما تلك الحروف والأشكال في الخط العربي ، إلا رموز لأشياء واقعية للبشر ، للجماد ، للنبات ، ارتسمت بأشكال جديدة ، وكاندنسكي Kandinski الأول الذي عرف التيار الخيالية للفنان وبالعكس في البناء الهندسي الأكثر تهذيب من ماليفيتش وموندريان اللذان وجدا المكان للإلتقاء بالمعنى الكوني وإرادتهما

المنطقية . كاندسكي فزيلي رسام فرنسي من أصل روسي ، ولد بموسكو سنة 1866 1944 ، وهو من الأوائل الذين أسسوا فرقة الفارس الأزرق بميونخ ، ومن الأوائل كذلك الذين وضعوا الأسس الأولى للفن التجريدي ، فهو من المنظرين لهذا الفن، وأستاذ ببوهوص في 1922 ، ثم استقر بباريس 1933.

1. 3. المدرسة التجريدية الهندسية :

منذ ظهور الفن التجريدي وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية إلى يومنا هذا فأغلبية الفنانين، لم يسعهم في ذلك إلا توظيف الأشكال الهندسية في أعمالهم حتى صار بعضهم مثل كاندسكي يبدو كأنه مريض بمرض الطفولة في تصميم الأشكال وتداخلهم ، واصبحت هذه الأشكال بمثابة العمود الفقري في التصوير التجريدي فنجد الإطالي مانيلي Mangnelli ، يستعمل كثيرا القصاصات الهندسية ، التي تتجمع في نظام دقيقة ، بخطوط ومساحات مختلفة ، وحتى الأشكال عنده تبدو مسطحة ، وثخينة ، شيئاما ، كأنها صفيحة حديدية ، حتى التكوينات عند-مانيلي ليست كثيفة ومعقدة ، وإنما فقط ، ضيقة مقارنة بأعماله كاندسكي ، وألوان داكنة عند الفنان ومزركشة بخليط من الألوان الزرقاء الباردة ،ونجد هربان Hebin انتهى في 1926 إلى التوقيعات بين المستطيلات ، والمربعات و المثلثات والدوائر ، وألبسها ألوان مشعة ،وذلك بالتركيز على الشكل الذي

يغرف في هذه المدرسة إلا بعدين ، وأعمال هربان في عمومها تميل شيئا ما إلا الكهنوتية .

السريالية :

حركة فنية هدفها التعبير عن الفكر الصافي، مستبعدة كل منطق، وكل هم أخلاقي أو جمالي ، وضد كل الأشكال المنظمة و التوافق المنطقي و الاجتماعي وتظهر قيم الأحلام و الرغبة في الثورة على الانطباعات البالية ، وتعتبر كذلك لغزا في نظر فلاسفة الفن والنقاد، وظهرت بعد الحرب العالمية الأولى ، وكانت امتداد للدادائية ، ثم انتقل هذا المذهب إلى فرنسا وشاع هناك وتبنى هذا المذهب الفني بعد ذلك "أندري بروتون" وأصبح أكبر داعية للتجافي عن العقلانيات والمنطق و التنظيم مستجيبا كما ذكرنا سالفا ، لكل ماهو من الحلم ، واللاوعي ، والأشباح والطلاسم و الرموز ، والمبهمات و اللامعقول على حد تعبير الدكتور على شلق .

وقد أخذت تتطور منذ أن نادت بسقوط العقل ، وأن الذكاء لا يكفي لإسعاد الإنسان، فالواجب إنكار المدينة الحديثة المصحوبة بالخراب و الحرب ، واتخذوا وسائل للتعبير عن الخرافات والأحلام ويصنعون علامات لا معنى لها من أقطابها سالفدور دالي ، وجوان ميرو وغيرهم .

3) اللافتة الإشهارية

بعد اختراع المطبعة 1436 وبروز الصحافة إلى الوجود ظهرت الحاجة إلى الإعلان أو الإشهار فقد رافق الإعلان الذي كان يطلق عليه اسم " نصائح وإرشادات " الصحافة منذ أوائل عام 1625 ومع تطور الثورة الصناعية التي عرفتها أوربا في القرن 19 شهد " الإعلان " أول نقلة كمية ونوعية وذلك تحت ضغط طلبات القطاع الصناعي الذي استعان به في الترويج لبضاعته وتصريف منتجاته الصناعية، ونتيجة لذلك أصبحت الإعلانات من أهم إيرادات الصحف والمجلات وعنصر أساسي في اقتصاد السوق.

وفي العشرينيات من هذا القرن دخل الإعلان عالم وسائل الاتصال السمعية (الراديو) باحتشام كما رافق استعمال وانتشار التلفزة بعد الحرب العالمية الثانية.

وإذا كانت الصحف من أقدم الوسائل الإعلامية، فإن هناك طرق عديدة لنشر الإعلان ووسائل متنوعة لعمل رسائله، ومن أهم هذه الوسائل التي لم يسبق ذكرها: الأفلام السينمائية- البريد واللافتات الإعلامية (الرسم الجداري- الملصقات بوسائل النقل- لافتات المحلات- اللافتات المنقوشة أو المضيئة ....إلخ).

وهذا وتعتبر اللافتات من أقدم وسائل الاتصال الحديثة، ومع ذلك فهي لا تزال تحتل مكانا هاما في الجهاز الواسع لوسائل التأثير

الإعلامي، كما أصبحت جزءا لا يتجزأ من ملامح المدن، وميزة أساسية من مميزات الحياة المعاصرة، وخاصة في الدول المتطورة أين بلغ حدود الإدمان على هذه الظاهرة حدا مميزا، مما أثار حفيظة علماء النفس والاجتماع والبيئة.

وإذا كانت اللافتة الإعلامية غير قادرة بالطبع، على منافسة وسائل الاتصال الحديثة، وخصوصا الصحافة والتلفزة، بسبب ضآلة قابلية قناة اتصاله على الانتقال نسبيا، فإنها ملأت الشوارع ووسائل النقل قبل أن تغزو كل هذه الوسائل الحديثة نفسها ثم إنها، وفي ظروف عدم توفر الوقت والتوتر الانفعالي والقلق العام المميز لحياتنا المعاصرة. تتقلب اللافتة الإعلامية بسهولة على الكثير من الحوافز النفسية الناتجة عن الإرهاق والأحكام المسبقة المتحاملة وسلبية الانتباه، الشرح، فهي ولتأثير في المشاهد بالتعبير الفني العاطفي أكثر منه بالنص المفسر، يتم استيعابها بصورة أدق وأسرع وترسخ في الذهن أكثر من كثير من الرسائل المبثوثة والمنشورة في وسائل الاتصال الأخرى. وهذا ما يفسر الرواج الهائل، لهذه الوسائل في الوسط الإعلامي والاتجاه الواضح لتغلغلها الفعال في الصحافة والراديو والتلفزة، ويؤيد هذا الرأي النتائج التي توصل إليها علم النفس الاجتماعي وعلم الجمال.

هذا وإن اللافتة الإعلامية تصلح أساسا لمخاطبة جمهور عام وموحد بالصفات والميول والاهتمامات وتحمل رسائل ذات طابع عام

(الإرشادات والنصائح العامة- الصحية- الزراعية- التربوية- الترويج للسلع ذات الاستخدام العام- الحملات السياسية العامة...إلخ) وهي عادة ما تستعمل لأغراض تجارية، سياسية أو تربوية، كما أنها تعتبر نسبيا وسيلة مناسبات، حيث يكثر استعمالها في مناسبات معينة وعلى شكل حملات إعلامية مكثفة ومنتظمة، وفي حجم كبير وملفت للنظر من بعيد.

إن اللافتة الإعلامية تدعى بحق " فن الشوارع " فقد أصبحت ملامحها ومظاهرها من أهم محطات التجول في المدن، فهي تلبي حاجة الإنسان الطبيعية إلى الاستمتاع الجمالي وإلى العواطف الجياشة التي يقدمها له استيعابه لرسائل اللافتات الإعلامية ومعالجته العقلية لها، ولكنه قد يعاب عليها أن رسائلها تتأثر في معظم الحالات بجهل المعرضين لها للقراءة، وأن جمهورها محدودا بالحيز المكاني الذي تعرض فيه.

شروط فاعلية اللافتة الإعلامية وقوة تأثيرها:

1. الاقتران العضوي بين عمق الموضوع ونضوجه الفكري وبين الروح الفنية العالمية للوسائل المستخدمة في التعبير عن هذا الموضوع.

2.ضبط توقيت ظهور محتواها، إذ لا يحق للافتة أن تتأخر بل يجب أن تظهر قبل أو مع ظهور الحدث أو بعده مباشرة (ممهدة أو مفسرة أو مقومة).

3.ضرورة أن تكون لفتها مختصرة وبليغة تصل حد المفاجأة وعدم التوقع، لأن محدودية وإيجاز الوسائل التصويرية في اللافتة تقتضي ذلك.

4.ضرورة أن تكون رسالة اللافتة مؤثرة وفعالة كطلقة نارية، وأن تكون قابلة للقراءة والاستعاب من النظرة الأولى.

4) الكاريكاتير

لمحة عن تاريخ فن الكاريكاتير الأوروبي

إن تحديد تاريخ دقيق لظهور فن الكاريكاتير في العالم بوصفه نوعا فنيا هو أمر صعب للغاية. تحتفظ المتاحف العالمية بالقليل جدا من المنتوجات اليونانية والرومانية التي نستطيع أن نتلمس فيها نزعة من التصوير الساخر، المبالغ فيه، الخارج عن قانون الجمال اليوناني الباحث عن التكامل بين أعضاء الجسد البشري، والتناسب الحقيقي، والمحاكاة للطبيعة الحية.

لقد ظهر الكاريكاتير كنوع فني متميز يستهدف النقد الاجتماعي والسياسي في أوربا في القرن السابع عشر. والأصل اللغوي لكلمة (كاريكاتير) إنها تأتي من الفعل اللاتيني (caricare كاريكاره) الذي

يعني حرفيا (يغير)، و في الحقيقة فإن هذا المعنى يستجيب إلى وظيفة الكاريكاتوري التي هي تغير سمات الوجه، تضخيمها أو تصغيرها بشكل مفرط. ويعتبر كل من آنايال كاراسي Caracci (ولد في مدينة بولونيا الإيطالية سنة 1560 ومات في روما سنة 1609) و برنيني Brinini هما الرائدان الحقيقيان لهذا الفن، وثمة جانب شكلي يتبدى للعيان في أعماله الكاريكاتورية الرائدة و في أعماله الوصفية الأولى وكلها تقوم على أساس المراقبة الحاذقة للموضوع والمعالجة الحرة كما هو الحال في عمله (دكان القصاب) الموجود في كنيسة المسيح في أكسفورد. لكن برنيني هو من أدخل الكاريكاتير إلى فرنسا أثناء رحلة قام بها سنة 1665. لكن أول رسام مارس فن الكاريكاتير بشكل محترف كان من دون شك بيير ليون غيتزي (1674–1755) الذي كان يتاجر بشكل حر في رسوماته الكاريكاتورية في مدينة روما في وقت لم يكن ينظر إلى هذا الفن بعين الرضا. هذا الفنان ليس بالطبع فنان كاريكاتوري، بل إنه كان معروفا بسبب أعماله في الكنائس الرومانية وفي جدارياته الموجودة في عدة فيلات إيطالية كما قام بسلسلة من الرسوم الزيتية في بعض الأضرحة المسيحية.

وانتبه الكثير إلى أهمية أعمال أخرى شبيهة بتلك التي كانت مرسومة على القماش لم يعرضها لأنها كانت من مقتنياته الشخصية. عن معالجاته التشكيلية الخاصة به تتكرر بإلحاح في أعمال عدة، و إن السمات العامة لرسمه و مواقف الشخوص وطريقة معالجته لطيات

الثياب، تعاود الظهور بقوة في رسمه الكاريكاتوري. في وقت سابق كان ليونارد دافنشي يمارس بدوره نوعا من رسم يمكن مقاربته بالكاريكاتير نراه في تخطيطاته التي تصور ما هو (قبيح) و في دراساته التخطيطية لتعابير الوجه وعضلاته.

فالجريدة الأسبوعية (الكاريكاتير la Caricature) تأسست سنة 1830 من قبل شارل فيليبون. هذا الرجل ساهم في تطوير فن الكاريكاتير بشكل ملموس في أوربا و العالم. ولد فيليبون في مدينة ليون عام 1802 و توفي في باريس عام 1862. و هو فنان على تقنية الطباعة الحجرية (أو الليتوغرافيا) و ناشر و صحفي. في سنة 1820 دخل مدرسة الفنون الجميلة في باريس و درس الفن على يد أنطوان – جان كرو. و سرعان ما استدعاه والده إلى ليون لكي يشرف على مصالح العائلة. لكنه عاد إلى باريس سنة 1823 و استقر بها نهائيا. ثم بدأ يرسم الكاريكاتير لكي يعيش منه. كان الرجل حرفيا ممتازا و يمتلك حساسية فكاهية لا تضاهى. و كان بالإضافة إلى روح المثابرة و الطاقة الحديدية، صاحب مواقف سياسية صارمة. في سنة 1830 أصدر فيليبون جريدته السياسية الساخرة (الكاريكاتير). كانت مسيرة الجريدة قصيرة و مضطربة. بعد فترة من النشاط الشرعي، علق صدورها سنة 1835. أثناء تلك الفترة نشر فيليبون، سنة 1732، ورقة يومية تتضمن، يوميا، كاريكاتيرا جديدا تحمل اسم (الشاريفاري Le Charivari) التي ستصير في السنوات التالية عرابة للجريدة البريطانية

Punch التي كانت تضع عنوانا فرعيا لها هو (الشاريفاري اللندنية). سنة 1838 عاودت (الكاريكاتير) ظهورها الحذر وقصير العمر تحت عنوان (الكاريكاتير المؤقت). إلا أن مطبوعة فيليبون المهمة اللاحقة كانت (جريدة من أجل الضحك) التي ستغير اسمها فيما بعد إلى (الجريدة المسلية) و التي ظهرت سنة 1848 بقطع الجرائد العريض الذي نعرفه. و إلى جانب هذه المطبوعات أصدر فيليبون العديد من منشورات في مناسبات عديدة. مثل (متحف فيليبون) و (Les Robert Macaires) و (الفسيولوجيات) و عدة كراريس سياسية. إن أفضل أعمال فيليبون التشكيلية كانت رسما يحمل عنوان (التغيرات المتعاقبة لملك فرنسا لويس - فيليب) و يتكون من 4 تخطيطات نفذت كلها سنة 1831 على ما يعتقد و تبدأ ببورترية دقيق للملك لويس – فيليب (1830 - 1848) الذي سيتحول وجهه في الرسومات الثلاثة الأخرى إلى ثمرة الكمثرى. الكمثرى كرمز للين و النعومة، صار رمزا للملك البدين، و لاقى نجاحا سريعا. كان لويس – فيليب المسمى الملك المواطن هدفا مفضلا لرسامي الكاريكاتير الجمهوري الاتجاه السياسي إلى الوقت التي فرضت فيه الرقابة الإعلامية في شهر سبتمبر من سنة 1835. كانت الأسبوعية (الكاريكاتير) تنشر لكبار فناني الكاريكاتير يومها أمثال ترافييس Traviès و غرنفيل Granville الذي سيلحظ بسرعة الرسام الفرنسي المشهور أو نوري دومييه موهبته الفائقة وطرافته الحادة. في العام ذاته

شهدت مدينة لندن ظهور (الصحيفة الشهرية للكاريكاتير Monthly Sheet of Caricatures)، هي جريدة شهرية كانت تطبع وفق تقنيات الطباعة الحجرية، أما (بونش Punch) فقد تأسست سنة 1841 وهي تستمر إلى يومنا كرمز بارز لروح السخرية البريطانية. كما ولدت جرائد أخرى في أماكن عديدة من أوربا : في مدينة تورينو الإيطالية (إيلفشييتو Il Fischietto)، في باريس (الضحك Le rire)، في لندن (الكتاب الأصفر yellow book)، في ميونخ الألمانية (تبسيط Simplicissimus)، وفي نيويورك (الحاكم Judge) و كانت هذه الصحافة تستخدم في غالبيتها تقنيات الطباعة الميكانيكية. وثمة فنانين يمكن الاستشهاد بهم بوصفهم فناني كاريكاتير مثل توماس ناست، جورج بيلوز، جون سلوان، فورين، غاوان داش، بييربوم، أس. دي غيبسون، و حتى الرسام المشهور تولوز لوتريك و كلهم عاشوا بين النصف الثاني من القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين.

5) الشعار :LOGO

الشعار هو نتاج سلسلة تاريخية طويلة من الإبداعات الفنية، التي تثير المتلقي، في تمثيلها لكثير من الإشارات الشعارية للقرون الوسطى مثل (الختم، وشعار الخوذة، وشعار المؤسسات...) والمتعلقة بعلم الإنسان(القناع) والقانونية(التوقيع) والفنية(الصورة)، والتي تحتفظ بتقليد شعارات القرون الوسطى. وكان الشعار سابقا ذو علاقة متينة مع شعار طبقة الأشراف والنبلاء، والذي ظهر في ميادين المعارك والدورات التدريبية في القرن 12، وظهور شعار طبقة الأشراف يعيد إلى وضع نظام اجتماعي جديد يمس كل المجتمعات الغربية في عصر النظام الإقطاعي. تأتي شعارات القرون الوسطى برموز هوية جديدة لمجتمع يعيد تنظيمه، تساعد على وضع الأفراد في جماعات والجماعات في النظام الاجتماعي. ومن خلال عصور عديدة، ووصولا إلى الثورة الفرنسية، استخدمت شعارات طبقة الأشراف في التعبير عن هوية الأفراد، ودون أن تنتهي رسميا إلى نظام شرعي بظهور شعارات طبقة الأشراف المرتبط أيضا بتغيير التجهيزات العسكرية للفرسان.

يقوم الشعار بثلاثة وظائف أساسية: هو عبارة عن رموز فنية، تظهر هوية الفرد أو الجماعة أو المؤسسة أو الدولة. والتقارب بين

الشعار كهوية بصرية، وشعار طبقة الأشراف أدى إلى القول بأن الشعار يؤدي نفس وظيفة الصورة الدينية أو شعار طبقة الأشراف للفرسان أو الأعلام الوطنية، فهم يرمزون إلى الانتماء أو النية الجماعية. ونجد من بين مؤسسات الكبرى لصانعي السيارات، عدة شعارات تأخذ من عناصر شعارات القرون الوسطى. ومثال على ذاك، أسد القرون الوسطى، يأخذ مكان، شعار سيارة Peugeot (بما أن مقر الشركة ومصانعها توجد بالقرب من المنقطة).

الشعار كصورة رمزية:

لقد غزا الشعار للحضارة الغربية المعاصرة بحركة تتضاعف فيها الإشارات المرتبطة بعملية الترميز المتصاعدة، التي تميز حياة الإنسان العصري. وهذا الغزو يعني أن الإنسان فقد تدريجيا الاتصال بالحقيقة الخشنة، لظروف الحياة القديمة، والحضور القوي للرمز يقودنا إلى خاصية الإنسان نفسه، الذي أحاط نفسه تدريجيا بالصور والعادات والرموز التي تبقى طريقة ووسيلة تعبيرية في رأيه. إن الرمز يلعب دور الوسيط بين الإنسان وبين الحقيقة، إن الصورة الرمزية أو الشعار لا تقدم قراءة مباشرة ولكن يتطلب عملية تفكيك وتحليل الرموز، فهو يحمل معنى مكثف. وهذا التكثيف للمعنى في فضاء محدود يضع مشكل تقني عويص، وبما أن الشعار يجب أن يجمع بين المعنى والوضوح الضروري لفهمه الصحيح من طرف جمهور المستهدف. وهدف الشعار أن يعمل كصورة مماثلة للمؤسسة.

الوظيفة التركيبية للشعار :

إن الشعار هو صورة تماثلية ذات وظيفة تركيبية، أو إعادة بناء (يجمع الأجزاء المبعثرة للمؤسسة) بطريقة تمثيلية بالإضافة إلى وظيفة الاتفاقية، ويعلن الشعار الانتماء. وهذه الوظيفة المزدوجة تحيل إلى الوظيفة الترميزية لوضع الحدود داخل الجماعة(المؤسسة).

كما يذكرنا Claude Lévi-Strauss: " الرمز ظاهرة تعبيرية غير مباشرة (أو ظاهرة اتصال غير مباشرة) والتي لا يكون معناه، إلا بواسطة بنية اجتماعية، شمولية تشارك في الشعار. وغالبا ما تعترف المؤسسات أن طبع شعارها على مجموعة من المنتوجات مثل أقمصة، حاملة مفاتيح

الشعار كمادة طوطمية وعلائقية:

وأخيرا، إن للوظيفة التجميعية، فالشعار كابتداع لا يكتفي بالإثارة إلى الحسم ولكن يفرض احترام الناس له، فتفاحة« Apple » لا يلهمنا باستمرار أكلها؟ ولكن هذا الإيجاز مرتبط بعملية طوطمية للشعار، تستعمل عدة مؤسسات شعارها كمادة مقدمة بتعليقية على واجهة الحفر الاجتماعي أو عندما تقدم له طوطم.

أنواع الشعارات :

إن هناك طرق عديدة، لتمييز الشعارات المختلفة، وذلك من خلال تفكيك عناصرها المكونة، إما أن تكون عناصر ذات طبيعة لغوية، وتسمى الشعار اللغوي اللوغوتيب Logotypes، تستعمل في هذا الشعار تشكيلات معينة من حروف وألفاظ، وهناك شعارات مؤلفة من أشكال أيقونية (عبارة عن صور مختلفة)، وتسمى الشعار الأيقونيEcotypes ، وهناك أيضا الحالة الشائعة التي تجمع ما بين الشعار اللغوي والشعار الأيقوني، وتسمى بالشعارات المختلطة.

1.الشعار اللغوي:

إن الشعارات اللغوية تحمل اسم المؤسسات، أو(كلمة مركبة من أوائل حروف اسم المنظمة أو المؤسسة.BNA.EDIMCO.BADR .SONELEC) أو حرف واحد مثل(H لـ Honda) و(K Kodac) أو خليط بين حرف ورقم مثل (3M ، الشركات النفطية Q8)، أو كلمة كاملة مكتوبة بطريقة زخرفيه ديوانية (قناة الجزيرة)، ومن مميزات هذا النوع، سهل الاستعمال، متكيف مع ثقافات عديدة، مرن إلا أن فعاليته غير متأكد منها فيما يخص الحفظ والنسب، أما الاسم الكامل لهذا الشعار، ينعم بقوة استحضاره، وأن استعماله في سياقات مختلفة، وفي ثقافات متعددة.

ولتمييز المصمم بين الشعار اللغوي و الأيقوني لابد من اصطناع العناصر اللغوية من خلال طباعة خاصة واستعمال ألوان معينة للتعرف الدائم بظاهرة تصوير الرموز التي تصطبغ بفضل العرض المتكرر للشعار لدى الجمهور، وإدراكهم الحروف كأيقونة حقيقية، إن شعار شهير كـ Yves Saint Laurent و Coca Cola يمثل جيدا هذه الظاهرة لاسم العلامة، وهذا الأخير معروف حتى لدى الأطفال الصم البكم.

بتعرف على شعار Coca Cola بطريقة سهلة جدا في أي بلد من طرف السياح، مما يتبين بطريقة واضحة بأن هذا الشعار غير مقروء كنص وإنما كصورة، في حالة الشعار اللغوي فإن الطباعة والنظام اللوني هما اللذان يعطيان للشعار إشارات التعرف.

2.الشعار الأيقوني (الصورة) :

يتشكل الشعار الأيقوني من صورة، يمكن أن تكون رمز مجرد، أو رسم تشخيصي لإنسان أو حيوان... (سنجاب، رجل، حصان)، وهناك صور غير رمزية (سهم، مربع، أسرة...). وينقسم الشعار الأيقوني إلى ثلاث أنواع:

شعار على شكل تخطيط بياني:

يقدم هذا الشكل خاصية أساسية من خصائص المنتوج، شعار EDF القديم كان يمثل سهما.

الشعار اللغوي الاستعاري :

يركز هذا النوع من الشعار على نقل المعنى ويمثل عنصر من المفروض أن يبرز وظيفة أو إمكانية العلامة، وهكذا فإن شركة التامين، يمكن أن تستعير بمظلة لتبلغ الحماية، وحزام الأمن يبلغ الحذر، والصخرة تبلغ الديمومة.

الشعار وازدواجية الإيحاء:

يمثل حمار الوحشي الذي تلعب خطوطه أيضا وظيفة إيحائية Code barré يبدو أنه يمثل المهارة الشكلية والتعريفية الموجودة في الشعار. حقا فالهوية تعرفنا بالخاص والعام، وتحيل إذن إلى نوعين من التغيير: التفرقة والاندماج في جماعة ما (ما هو أنا، وهو أيضا ما أتقاسمه مع أشخاص آخرين يعنون لي نفس الشيء)، البصمة هي شيء نتقاسمه جميعا، كل الناس، وأيضا هي شيء خاص بنا على الإطلاق، هي مادة انتمائنا للجماعة، البصمة أو الخطوط في حالة حمار الوحشي، هي إذن مثال ما، وهو لإظهار خاصية فردية مرتبطة بالانتماء إلى الجماعة، تميل إلى إظهار للخارج ما يعمل بالداخل، خطوط حمار الوحشي تجعل مرئية هوية ذات خاصية مندمجة في جماعة، الشعار كله يميل مجازيا إلى أن يصبح بصمة المنظمة بما أن كل واحد يجب أن يتعرف على نفسه ويشعر أنه ينتمي إلى الجماعة التي يمثلها.

النوع الثاني هو الزمن الأيقوني أو الصوري الذي يرتكز على علاقة تشابه بين الدال والمدلول أو الدال والمرجع. ومثال الشعار المفهرس والصوري هو شعار مركزي الذي يوضح هنا أيضا الرسومات التمهيدية، إنها تمثل محاولة المصمم Jean Widmer في إعداد رمز مجازي يعيد واحد من العناصر المميزة للمركز، والتي هي هندسته المعمارية

إن عمل المخطط J.Widmer تمثل بصفة أكثر تطابقا لمركز الرسومات التمهيدية التي تبين الاختلاف فيما بين الرمز نحو الشكل الأكثر تمهيديا وتطابقه الفني مع الواجهة.

3. الشعار المختلط:

هذا النوع من الشعار منتشر بكثرة، و يجمع ما بين النوعين (الشعار الصوري والشعار اللغوي) ومن الناحية التحليل، فإنه يطرح سؤال تواجد نوعين من الرسائل: الرسالة اللغوية والرسالة الايكونوغرافية، ومن الممكن إظهار أنواع من علاقات عديدة ما بين هاتين الطريقتين للوصول إلى المعنى: التجاور والتعاقب والإرساء.

وإن الإشارة الرمزية المبنية على العلاقة الاختيارية ما بين الدال والمدلول، إنه حالة كل الشعارات التي ليست برموز طبيعية، أو أكثر من ذلك الشعارات الشكلية التي ليست لها أي علاقة طبيعية مع المنظمة أو المؤسسة ومهنتها، إن التمساح Lacoste ناتج عن رهان

بين لاعب التنس ورئيس الفريق الفرنسي.. (..لقد وعدني بحقيبة من جلد التمساح إذا ما ربحت مقابلة هامة جدا لفريقنا)، الجمهور الأمريكي حافظ على هذه الكنية التي تبين عنادي الذي كنت أبديه في ملاعب التنس، بأني لم أكن أرحم فريستي، وصديقي Robert Georgeرسم لي عندئذ طراز على سترتي التي كنت ألبسها في الملاعب ..." ويحكي مصممه، هكذا أن أول شعار يرى فوق اللباس، هو إشارة رمزية للعلامة، يعني أنه كل لباس يحمل هذا الرمز يحمل أيضا خصائص التمساح.

وأخيرا يحدث أحيانا أن الصورة التي يحملها الشعار تصل إلى درجة كبيرة من الشهرة تجعل من المؤسسة تقرر التخلي عن الشعار اللغوي، لتحتفظ إلا بالشعار الشكلي مثلما حدث في Shell و Nike، وأن بعض المؤسسات التي قلصت من شعارها، إلى شعار صوري تعود وتطلق اسم المؤسسة مع الشعار، وهكذا أن Nike أعادت سنة 1999، إدخال اسم العلامة بجانب الرسم الشهير الذي كان لسنوات عديدة لوحدة شعار المؤسسة.

الفصل الرابع

الصورة والصوت: عناصر التعبير السينمائي

تمهيد

تعتبر السينما أداة مهمة من أدوات التعبير الفني الإبداعي شديدة التأثير على الجمهور المشاهد فهي تعبر عن الواقع بأسلوب إبداعي نجد أفلام الصور المتحركة (الكرتون) وهذه الأفلام تعتمد على السيناريو وتتسم بالطابع الفكاهي المرح في عرض الأحداث من خلال حكاية متماسكة وقد أصبح في مقدور السينما التي كانت تعرض 24 صورة في الثانية أن تخلق لدينا وهم الحركة لأن الصور التي ترتسم على الشبكية لا تزول فورا. إن هذه الخاصية ما يسمى بالثبات الشبكي، فالسينما تفرض الفورية وقد عمم التصوير الشمسي هذا المفهوم وكانت وثائق اختراع التصوير الشمسي قد قدمت للعالم اختراع من أشهر الاختراعات الحديثة.

السينما و الفيلم:

إن السينما هي تعامل منظم مع الطبيعة يتم عن طريق تكتل أو تجمع منسق لخصائص سينمائية معينة تتميز بمجموعة من العلامات أو الإشارات وهذا ما يجعل منها نظاماً سيميائياً. أما الفيلم فهو مبدئيا صور لأشياء تتحول إلى لغة إذا شئنا من الدرجة الثانية، بمعنى أنها لغة ذات طابع وخصائص جمالية من نوع خاص ومختلف عن

طبيعة الأنظمة اللسانية الأخرى، ومن هنا تتأتى السينما بالضبط من حيث إيحائها وبإلحاح بفكرة وجود لغة من نوع جديد، اللغة التي تحوي في ذاتها إبداع واقع مجزأ والتي هي ذاتها محتواة داخل العمل الإبداعي الفني.

لقد ظهر برنامج عرض الأفلام بواسطة المنظار المتحرك بناءا على فكرة " إديسون" الذي قال: جاءتني فكرة المنظار المتحرك من آلة صغيرة اسمها الحياة الموجهة وليست آلتي سوى مثال مصغر عنها، غرضها إظهار المرحلة الحالية في أبحاثه، وإن الأفلام الأولى أي أفلام المنظار المتحرك اتجهت بادئ الأمر بأمانة إلى موضوعات الحياة الموجهة لكنها انتهت إلى خلق المشاهدة النموذجية المناسبة وإعادة تمثيل الوقائع الحالية، وقد قام بأدوارها ممثلون، فاستعملت اللوازم والتزيينات وصورت الموسيقي والمسرح.

فهم الأفلام و تقييمها

إن السمعي البصري بدأ حينما أقدم الأخوان لوميير(LUMIERE) على اختراع السينما، وبالتالي لم يحققا بذلك اكتشافا واحدا، بل اثنين الأول تقني والثاني جمالي، ويبدو أن هذه البديهية قد غابت عنهما واليوم ليس من السهل إفهام الناس أن السينما تنطوي على واقعين مختلفين. إن الاكتشاف الأول الذي حققه الأخوان لوميير أي اكتشاف الواقع الأول للسينما إنما هو

إمكانية تسجيل الصور التي تعيد إنتاج الواقع والاحتفاظ به ومن ثم بثه. ومنذ بداية القرن ما فتئ هذا الاختراع يضاعف من قدرته الواقعية. فقد أصبحت آلات التصوير (الكاميرات) شيئا فشيئا أخف وزنا كما زادت حساسية أشرطة التصوير، ثم صارت قادرة على تصويب اللون، وغدا الصوت عونا للصورة. وإن تقدم الفيزياء والكيمياء والإلكترونيات، قد ترك أثارا تقنية ضخمة على السينما ولابد أن تزداد قدرتها هذه بشكل كبير أيضا. إن السينما باختصار هي قبل أي شيء ترسانة تغتني تدريجيا بالأدوات القادرة على إعادة إنتاج الواقع المتحرك المسموع والملون لكنه أي الواقع في السينما لم يبلغ مرحلة أن يكون واقعا لمسيا أو شميا، بفضل صور وأصوات أضحت شيئا فشيئا أكثر دقة وتحديدا وضبطا[237].

لويس لوميير

كان " لويس لوميير " أول مصور للحوادث الحالية وذلك حين صور في حزيران 1859 أعضاء مؤتمر التصوير الشمسي وهم ينزلون من مركب في " نوفيل سورسون "، فقد عرض فليم " إنزال المؤتمرين "بعد 24 ساعة من تصويره، وعرض كذلك حوار للعالم الفلكي" جانسن" مع السيد " لاكرانج " محافظ مدينة " نوفيل "

---

[237] ببيرمايو ترجمة قاسم المقداد **الكتابة السينمائية** .منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما دمشق 1997 ص11

إن التصوير في الهواء الطلق وتصوير المشاهد النوعية والحوادث الحالية والتحقيقات السينمائية وأفلام الرحلات هي أنواع أساسية أبدعها " لويس لوميير " ومدرسته.

وقد وقع اختيار فن السينما الناشئ كما فعل قديما فن المسرح على موضوع ألام السيد المسيح، وجماعة " لوميير " هم أول من شقوا الطريق لهذا النوع من الأفلام، ومن المرجح أن يكونا " بروتو وجورج هاتو " هم اللذان أخرجا في باريس في نهاية سنة 1897 مشاهد حياة ألام السيد المسيح بدءا من بداية عبادة المجوس إلى الصعود.

وفي الواقع أن التظاهرة الهامة للسينما التمثيلية متصلة بالمخلفات العصرية للأسرار الدينية، وما من فيلم يضاهي مع ذلك " الجنية كرابوس " الذي صنع للأطفال الأنغلوساكسونيين وفيه تظهر الساحرات بقبعاتهن المحددة والقصور المسحورة والنساء الخارقات الجمال والشعراء الجوالون والدمى الضخمة، في هذا الخليط الرومنتيكي كله يلتقي مع الخيالات البصرية التي صنعها " روبرتسون ".

صناعة الفيديو

إن تقنيات صناعة الفيديو تنتج اليوم كاميرات خفيفة ومندمجة(compactes تسمح بإجراء التسجيل الصوتي والملون وبإعادة البث المباشر بفضل الركائز المغناطسية ومع أن نوعية صورة الفيديو تبقى أدنى من نوعية الصورة السينمائية فإن الدقة العالية للصورة ستطمس هذه الثغرة بدون شك إن تقنيات إعادة الإنتاج والبث أصبحت وسيلة اتصال مفضلة حلت محل الكتابة التي ظلت مهيمنة لا يشاركها أي شيء في هيمنتها حتى وقت قريب، لكن بلوغ السينما هذه التطورات التكنولوجية فقد ظهرت التباسات جديدة وعدة أنواع من الفهم المغاير أثقلت على الأذهان فأساءت إلى الواقع السينمائي بالمعنى الثاني للعبارة[238].

وقبل التطرق إلى هذا المعنى الثاني، علينا أن نذكركم بطول الزمن الذي انقضى قبل ظهوره وكم كان يصعب أمر فهم هذا الشيء حتى داخل تاريخ السينما نفسه ومن بين الكبار صانعيها فقد كتب مارسيل بانيول عام 1933 كان الفيلم الصامت عبارة عن فن تثبيت التمثيل الإيمائي(البانتوميم) ونشره أما الفيلم الناطق فهو فن طباعة المسرح وتثبيته ونشره (دفاتر الفلم) ديسمبر 1933 واليوم أيضا يرى كريستيان زيمر وهو محلل سينمائي معروف ويتميز بأنه أكثر إلهاما من

---

[238] المرجع نفسه ص12.

غيره، لا يتردد في تقليص السينما وإدراجها في سلسلة المتواصلة للإبداع البشري، وإنما في سلسلة التطور التكنولوجي وبتعبير آخر ليس في السينما علامات أكيدة على نزوع حقيقي إلى الخلود إلا على شكل افتراضات من الفنون الأخرى[239].

إننا نعرف جواب ذلك الحكيم الصيني العجوز لدى سؤاله عن أول قرار يتخذه لو قيض له أن يتسلم زمام السلطة فأجاب هو (إعادة تعريف الكلمات).

فكلمة سينما هي من تلك الكلمات التي طالما استفادت كثيرا من تسلم هذا العجوز بقوله كما لو أن المطبعة كانت تدل على تقنية الطبع وعلى النص المطبوع في الآن ذاته. إن السينما بمعناها الثاني أي من حيث كونها موضوع منتج بفضل التقنيات السينمائية فإنها تنطوي بدورها على واقعين مختلفين وهما الواقعان اللذان ميزهما ر. بريسون حينما قابل السينما بالسينمائي([240]).

وللتبسيط نقول أن السينما تنتج أفلاما تكمن جل غايتها في ما هو مبين (ظاهر للعيان)شلالات نياغارا، قبلة العشاق، مطاردة شيطانية مثيرة، صراع بين أبطال،الخ.. spectacle في هذه السينما ما يهم هو الترفيه والمتحدثون هم الممثلون والنص والقصة والمروي. أما

---

239 لوموند ديبلوماتيك مارس 1988.

240 ـ بيير مايو ترجمة قاسم المقداد **الكتابة السينمائية** .منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما دمشق 1997 ص12.

السينمائي فيركز جهده على السرد narration لأنه يعرف أن المهم ليس ما نرويه، إنما الطريقة التي نروى بها. فمن يتكلم ويقول الحقيقة ليس الممثلون وليست الحوارات لأن الأهم هو الشكل والصور والأصوات وبنية الخطاب السينمائي. باختصار إن السينمائي يعرف أن شاردان رسام لأنه يتحدث نوعا ما عن الكائن من خلال الضوء الذي يلتقطه فوق ورود الفواكه والوجوه وغيرها. بتعبير أخر هناك السينما التي تكون وظيفتها كلها حتى اليوم أسيرة المفاجئة اللذيذة التي تعترينا حينما نرى الواقع معروضا في صور صارخة بالحقيقة، ولاسيما حينما يكون هذا الواقع مذهلا وهناك العنصر الذي هو عبارة عن استخدام وسيلة تقنية لإنتاج الواقع أو لعرضه ليس لغاية إعادة إنتاج الواقع عرضه إنما بهدف استكشاف معنى الواقع وبنائه.

دال السينما :

في السينما يعتبر الواقع دالا signifiant في السينما فإن طريقة إظهار الواقع هي التي تمنحه معناه في الحالة الأولى تكون السينما وسيلة تواصل تخضع للتعبير الشخصي أي لتعبير مؤلف الفيلم.

ها أنت ترى الآن أن الواقع السينمائي(أي مجمل الإنتاج السينمائي) ينقسم إلى قسمين كبيرين:قسم الفن السينمائي وقسم السينما بشكل عام وقد كتب بريسون يقول أيضا: (هناك نوعان من الأفلام تلك التي تستخدم وسائل المسرح ممثلون، إخراج ،....إلخ

وتلجأ الكاميرا للعرض إعادة الإنتاج وتلك الأفلام التي تستخدم وسائل السينمائية وتلجأ إلى الكاميرا من أجل الإبداع[241].

تشريح الدراما

لماذا يلجأ المهتمون بالفن إلى الدراما دون غيرها من أشكال الاتصال، ما هي الطبيعة الخفية، الأساسية لشكل الدراما وما الذي تستطيع الدراما أن تعبر عنه أفضل من أية وسيلة أخرى للاتصال الإنساني؟

في اللغة اليونانية كلمة (دراما) تعني ببساطة الحركة. الدراما حركة محاكية، حركة تقلد أو تمثل سلوكا إنسانيا(باستثناء بضع حالات متطرفة من الحركة المجردة) والجانب الحاسم هو التركيز على الحركة.

جاء في قاموس أوكسفورد:

(الدراما مقطوعة نثرية أو شعرية وضعت لتمثل على خشبة المسرح، تروى فيها قصة بواسطة الحوار والحركة وبمصاحبة الإيماء، والزي والمنظر كما في الحياة الحقيقية وتسمى بالمسرحية).

---

241 ـ بيير مايو ترجمة قاسم المقداد **الكتابة السينمائية** .منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما دمشق 1997 ص12.

فمثلا يمكن النظر إلى الدراما كمظهر لغريزة التمثيل : الأطفال الذين يلعبون لعبة الأم والأب أو رعاة البقر والهنود يرتجلون عرضا دراميا بمعنى ما أو يمكن النظر إلى الدراما كمظهر لإحدى الحاجات الإنسانية الاجتماعية الكبرى أي الطقوس: الرقصات القبائلية، والشعائر الدينية، ومناسبات الدولة الكبرى كلها تحتوي على عناصر درامية قوية[242]. ربما يجب الاقتراب أكثر من تعريف الدراما من الزاوية التالية، لا توجد دراما بلا ممثلين سواء حضروا بلحمهم ودمهم أو عرضوا كظلام على الشاشة أو كانوا من الدمى، لعل عبارة (قصة ممثلة) تعتبر تعريفا مختصرا وبليغا للدراما، باستثناء الدراما الوثائقية التي تعتبر واقعا ممثلا وربما لو قلنا أنها(شكل فني قائم على الحركة المحاكية)[243].

لقد دخلت الدراما بوصفها تقنية اتصال بين البشر مرحلة تطور جديدة تتسم بأهمية معاشة حقيقية في عصر وصفه الناقد الألماني العظيم فالتر بنجامين:(عصر توالد الأعمال الفنية بتقنيات جديدة)

---

[242] مارتن اسلن ترجمة أسامة منزلجي تشريح الدراما دار الشروق للنشر و التوزيع عمان الاين ط1 .1977.ص6.

[243] مارتن اسلن ترجمة أسامة منزلجي **تشريح الدراما** دار الشروق للنشر و التوزيع عمان الاين ط1 .1977.ص6.

لقد أصبحت الدراما من خلال وسائل الإعلام الجماهيرية إحدى أقوى وسائل الاتصال بين البشر، بل أكثر قوة من الكلمة المكتوبة[244].

في الدراما وقوة تمثيلها كشكل فني ما. وذلك في المحاولة للحصول على المتعة والغنى الكاملين منه . من أساسي أن نفهم ما يمكن لهذا الشكل الفني الخاص بدقة أن يساهم به في الكم العام لأدوات التعبير وأيضا بحق للتفكير بغرض التنظير[245].

إذا كنا في مجال الموسيقى نتعامل مع قدرة الأصوات على جعلنا نعيد خلق تقلبات الانفعالات الإنسانية وإذا كنا نستطيع في فن العمارة والنحت أن نكتشف الإمكانيات التعبيرية لترتيب المواد والكتب الحجرية في الفراغ وإذا كان الأدب معنيا بطرق معالجة والتجاوب مع اللغة والتصورات وإذا كان الأدب والرسم معنيان كليا بعلاقة وتبادل التأثير بين الألوان والأشكال والتراكيب على سطح ممهد فما هو إذن مجال الدراما الخاص لماذا مثلا نمثل حادثة ما بدل أن نقصها كحكاية[246].

---

[244] المرجع نفسه ص12.

[245] في. اف. بيركينز. ترجمة أسامة إسبر : الفيلم كفيلم فهم الأفلام و تقييمها.منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما. سورية. دمشق ، ط 1 2002 ص54

[246] مرجع نفسه ص56.

أدوات التحليل وتقنياته

يقتضي تحليل الفيلم السينمائي أكثر في جانبه النفسي، فالمشاهد السينمائي الجالس في الظلام في حالة سلبية مؤكدة، فهو تمر عليه كمية هامة من المعلومات الحسية والمعرفية والعاطفية، إذا شاهد الفيلم نفسه عدة مرات يستطيع أن يصل إلى استظهار بعض التفاصيل بصورة أكثر أمانة وإلى استعادة المقاطع الرئيسية من الجريان السردي دون كثير من الأخطاء، للتحسن وأنه يمكن تربية العين والأذن وجعلهما أدق في ممارسة العملية النقدية.

فيجب إذن رؤية الأفلام التي يراد تحليلها. وإعادة رؤيتها ذلك أن هدف التحليل مهما كانت المقاربة المختارة هو إنضاج نوع من نموذج.

الفيلم كوحدة مشهدية والفيلم كوحدة تحليلي، فقد ميز تيري كونترل بين (الفيلم الصورة) و(الفيلم العرض).

وسوف نعدد الآن أهم المصطنعات هذه الأدوات ولكننا نريد قبل ذلك أن نعرف علاقة التحليل بالفيلم نفسه. إن محلل الفيلم قياسا مع محلل النصوص الأدبية واللوحات الفنية والمسرحيات والأعمال الموسيقية. فإن معظم المحللين يعملون في معظم الوقت على نسخ متفاوتة في نوعيتها من الجيدة إلى أقل رداءة[247].

---

[247] اومون . ميشيل ماري ترجمة انطون حمصى. **تحليل الأفلام** منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسنيما دمشق.1999 ص65.

ينبغي لنا أولا أن نشرح ما نعنيه بكلمة أدوات نفسها فمعانيها التقنية توحي فعلا على ما يبدو بأن تحليل الأفلام عملية تقنية بحتة أو أنه على الأقل يستلزم إجراءات موضوعية قابلة للوصف موضوعيا وهذه رؤية مثالية بعض الشيء للتحليل الفيلمي.

إن استعمال بعض المناهج ودرجة تفاوتها في التحليل والمقاربة، يجعل من الدارس الإلمام كثير بالفنون والعلوم التي تدور في فلك السينما. فليست هناك كما سبق وقلنا منهج عمومي خاص بتحليل الأفلام والأمر نفسه ينطبق على عامة الأفلام[248].

يستعمل تحليل الأفلام ثلاثة نماذج كبرى من الأدوات:

. أدوات وصفية (الرسالة)

. أدوات شاهدية (الدعاية)

. أدوات وثائقية (الدعاية)

مكونات ومميزات الخطاب السينمائي (الفيلم):

التركيب السينمائي (المونتاج): قد نجازف بحصر الفن السينمائي في تقنية التركيب وذلك ما دافع عنه المخرج الروسي " إيزنشتاين " مؤسساً قواعد سينما المونتاج، مؤكدا على جماليتها حيث قال: " فن السينما ذلك يعني قبل كل شيء المونتاج " .

---

248 اومون . ميشيل ماري ترجمة انطون حمصى. **تحليل الأفلام** منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسنيما دمشق.1999 ص65.ص:

فذلك لا يعني أننا متعاطفون مع نظريات " إيزنشتاين " وأننا نقدس التركيب السينمائي نافين كل الخصائص والوسائل السينمائية الأخرى التي من شأنها المساهمة في تأسيس فنية السينما وأبعادها الدلالية، وإنما نلفت انتباه القارئ إلى الأهمية القصوى التي يتميز بها المونتاج في السينما، وموهبة المخرج السينمائي هي أن يعرف كيف يشرح حدث إلى صور جزئية ليجد بعد ذلك الذي يجعل السينما فناً يميزها عن إعادة إنتاج بسيط للحياة.

فهناك خصائص سينمائية لها فاعليتها في تكوين الخطاب الفيلمي وتحويله إلى حقول سينمائية مثل الصورة خاصة بمنظورها الزاوي وديكورها وأداء الممثلين وموقعهم داخل إطار الصورة والإضاءة وزوايا النظر والصوت والميزة الأساسية الخالصة من جميع الشوائب، الفنون الأخرى تبقى هي المونتاج ونجده دائما في صميم سيميائية الفيلم لذلك فإنه عنصر جوهري مسئول على جعل السينما لغة أو نظاماً لسانيا خاصا محددا بسمات لسانية معينة.

السردية الفيلمية: القصة السينمائية تتحقق فضلا عن الصور المتحركة أي بفعل تلك الحركة التي يوهمنا بها المونتاج بين اللقطة والأخرى، ويجب أن نبين الفرق بين السردية النصية (المحروفة) والسردية الفيلمية (الصورية) وذلك توضيحا أكثر لمفهوم وطبيعة السرد في السينما.

للمخرج الروسي " اندري تاركو فسكي" سنة 1979 حيث مشهد من فيلم المقتفى تصور الكاميرا بركة من الماء وقد أخذت نقاط المطر تنهمر فوقها مثيرة دوائر صغيرة، وراء البركة هناك ثلاث رجال جالسين بلا حركة وتبقى الكاميرا في مكانها لفترة ينخفض من خلالها حجم المطر وتعاود البركة انسجامها السابق مع الطبيعة.

فلو أردنا تحويل هذا المشهد السينمائي إلى نسقية نصية أي نص مسرحي أو روائي.

هل تبقى طبيعة السردية ؟ فنضطر إلى نسقية مركبة، جملة تعبر عن البركة وأخرى عن الرجال الثلاثة، وجملة تصف المطر. فالسردية اللغوية تكلف كثيرا من الجمل.

لذلك يمكن للغة الفيلم بلقطة واحدة دون انتقال أو تركيب أن تسرد لنا مانشاء، وهنا تكمن عبقرية السرد في السينما، لذلك يمكن للغة السينمائية أن تقدم لنا سردية من دون اعتمادها على المونتاج.

إلى أي مدى يمكن اعتبار تقنية المونتاج فعالة في تحقيق سردية الخطاب الفيلمي ؟

مسألة تقطيع النص وتقسيمه تعتبر أحد أهم المسائل في بناء العمل السردي، ولكن هذا لا يجعل السردية مبنية بالضرورة على التوليف والتأليف بين لقطتين أو لحظتين، ويمكن أن توجد السردية في اللقطة الواحدة، ولذاك يمكن القول أن اللقطة الواحدة كذلك تحوي على لحظتين منفصلتين أو أكثر وما يجب إدراكه أن هذا الانفصال

غير مرئي، إن التأليف بين لقطتين منفصلتين هو الذي يخلق المونتاج العادي في السينما وهو الذي ينتج السردية الأصلية والحقيقة للخطاب السينمائي.

لذلك فالسردية الفيلمية ظاهرة سينمائية (لغوية) يشارك فيها المونتاج مشاركة فعالة، والسينما تركيب لاتجاهين سرديين، الأول صوري (الرسم المتحرك)، والثاني كلامي، يكمن للكلمة أن تنحو منحى الصور فتصبح لها وظيفة صورية مثلا: تكبير الأحرف المطبوعة على الشاشة تعطي دلالة قوة ووحدة الصوت.

ولكي نحصل على سردية فيلمية باعثة على الجمال لابد أن يكون التجاور بين لقطات غير متجانسة كأن يكون بين لقطة كبيرة ولقطة بانورامية أو بين لقطة كبيرة لوجه شخصية سياسية وبين لقطة تصور قطاً جائعاً فوق قرميد بيت قديم.

سيميائية الإضاءة والإعتام:

للإضاءة بعلاقتها مع الإعتام دور كبير في توجيه الصورة السينمائية إلى دلالة محددة. ومما اشتهرت به استعمالات الإضاءة في تاريخ السينما هو إثارة معاني الخوف وعواطف الرعب ودلالة الإقصاء الفردي الهادف إلى إشعار الآخر بالخطر و القلق.

فالإضاءة وهي عنصر مكون للصورة السينمائية تساهم في إبداع دلالة الرعب، فعندما تأتي الإضاءة الرئيسية للوجه من أسفل يبدو

أكثر شراسة فالإضاءة تؤدي دلالة الرعب أو دلالات أخرى هي الإضاءة النظام والتي تخضع للتصرف والتدخل الفكري المنظم من قبل المخرج أو المصور السينمائي مثلا التصرف في الإضاءة وجعلها خافتة يخلق جواً قلقاً ومخيفاً. حيث أن الأضواء الباهتة للجدران المحيطة المتأرجحة تخلق في ذهن المتفرج الشعور بالخوف.

مثلا في مشهد بسيط حجرة نوم يرقد فيها طفل مريض ترقبه أمه في يقظة تامة، فإذا أضيء هذا المشهد إضاءة خافتة فإنك تشعر حالا أن الطفل مصاب بمرض خطير، أما إذا أضيئت إضاءة أكثر إشراقا فإنك تحس أن الأزمة قد مرت وأن الطفل سيشفى قريبا.

سيميائية حركة وموقع الكاميرا:

إن لحركة الكاميرا ومواقعها التصويرية وزوايا تصويرها دورا مهما وفعالا في تشكيل وبناء وتوجيه دلالة الصورة السينمائية، فنجد التصوير التحتي مثلا تصوير شخصية مهمة في حالة نزول من الدرج فهذا التصوير يساهم في تعظيم وإظهار القيمة التي تحتلها هذه الشخصية.

ونجد كذلك التصوير الفوقي مثلا وضع الكاميرا من الأعلى في بيت صغير لعائلة مكونة من عشرة أفراد يعانون من حال البؤس والفقر فهنا وضع الكاميرا يوحي بالاحتقار والتقزيم. تصوير ميل الإطار مثلا تصوير فتاة في حالة إغماء.

مثال عن حركة الكاميرا في فيلم " الذهب " هناك مشهد لمأدبة فاخرة تصوره عين الكاميرا بحركة من طرف المائدة إلى طرفها الأخير إنها حركة مستطيلة وهي لقطة واحدة تمتد مشكلة عدد من اللقطات والصور عارضة مختلف أنواع الأطباق.

مما أعطى للصورة دلالة إثارة الشهية وتثبت هذه اللقطة كيف أن الحركة المستطيلة للكاميرا، أصبحت مكوناتها صورة سينمائية حيث ساهمت في إبداع دلالة الشهية وكأن الكاميرا وهي تعرض لنا الأطباق في حركة واحدة أرادت أن تقول ما أشهى هذه الأطباق.

يمكن أن نقول بصورة عامة أن الجانب الأساسي من العناصر الموصوفة بصورة شائعة في تحليل أي فيلم. هو عناصر السرد والإخراج وبعض خصائص الصورة وأنه من النادر أن نصادف أوصافا منتظمة للشريط الصوتي لفيلم فسوف نتوقف إذن عند هذه الأدوات التي نصادفها بأعلى درجات التكرار.[249]

---

[249] المرجع نفسه ص67.

الفصل الخامس

منهجية تحليل الرسائل البصرية

منهجية تحليل الرسائل البصرية

إن افتراض منهجية متكاملة لتحليل الرسائل البصرية الثابتة تبدو معقدة وصعبة، وعلى القارئ أن يكون مجهزا بترسانة من الأدوات الإجرائية التي تمكنه من اكتشاف خبايا الصورة، لأن شروط إعداد وتكوين واستقبال هذه الرسائل تشرك معارف وثقافات من النوع التاريخي والاقتصادي والسياسي والاجتماعي والنفسي. فلذا نجد مساءلة الصورة الفوتوغرافية من خلال المقاربة السيميولوجية الحديثة[250]، هي ليست جردا لدوالها التقريرية بل عليها أن تبحث عن المدلولات الإيحائية للوصول إلى النسق الإيديولوجي الذي يتحكم في هذا النوع من العلامات، وهذا ما يسميه بارتRoland Barthes "الأسطورة". وهي عنده أيضا عمل يبين السلطة المتحكمة في الصورة لأن لها بعدين ملتصقين: تقريري و تضميني، فإذا كانت اللغة نتاج تواضع جماعي فهنالك أيضا لغة الصورة متواضع عليها تشتمل على علامات وقواعد ودلالات لها جذور في التمثلات الاجتماعية

---

[250] عدد من المؤلفين ترجمة وتقديم أدميركورية . سيمياء براغ للمسرح دراسة سيميائية منشورات وزارة الثقافة سورية دمشق ..1997. ص06.

والإيديولوجية السائدة. فتصبح القراءة انتقالا من مستوى إلى آخر، أي من نسق إلى نسق آخر، وداخلهما من العلامة كمعنى إلى العلامة كشكل، ومن ثم إلى المدلول كمفهوم وهكذا دواليك وإن الأحداث التي وقعت في 11 سبتمبر 2001 في نيويورك أعادت بعث الصورة والحدث معا من جديد، الصورة استهلكت الحدث بامتصاصه ثم عرضه للاستهلاك، انهيار برجي التجارة العالمية WORD TRADE CENTER غير قابل للتصور، لكن هذا لا يكفي من أجل الحديث على حدث واقعي من حيث تأثير وجاذبية الاعتداء في الأول، وجاذبية وتأثير الصورة لاحقا، حيث يقوم الإعلام بدور الدعاية، ويتم توجيه الرأي العام باستثارة الحساسية الجمالية للمتلقي[251] وتنفجر أكبر ثورة للمعلومات عبر شبكات النقل الكوني للصور البصرية ومن الأمثلة على ذلك، صورة سيناريو الانهيار العراقي، وأن العمليات التكوينية للصور لا تخرج في جملتها عما يلي:

. الاختيار من الواقع المنظور.

. استخدام العناصر المشكلة للصورة.

. تركيبها في نسق منتظم ينتج دلالة ما. من هنا نستطيع التقدم بتعريف للصورة من الوجهة السيميولوجية، باعتبارها علامة دالة تعتمد على منظومة ثلاثية من العلاقات بين الأطراف التالية:

---

[251] د.صلاح فضل/ قراءة الصورة وصور القراءة./دار الشروق.القاهرة. ط1 1997.ص5.

مادة التعبير وهي الألوان والخطوط والمسافات، وأشكال التعبير وهي التكوينات التصويرية للأشياء والأشخاص، ومضمون التعبير وهو يشمل المحتوى الثقافي للصورة من ناحية وأبنيتها الدلالية المشكلة لهذا المضمون من ناحية أخرى[252].

وقد اهتم "رولان بارث" بصفة خاصة بالصورة الإشهارية ولكن اهتم أيضا بالأنساق الدلالية غير اللسانية في تحليله السيميولوجي، وخاصة في بحثه{بلاغة الصورة}، فيرى: أن للصورة ثلاث رسائل[253]:

. الرسالة اللغوية. Le message linguistique

. الصورة التقريرية L'image dénotée

. بلاغة الصورة Rhétorique de l'image

ولقد ورد في هذا المقام عدة شبكات لتحليل الصورة الثابتة لكثير من المنظرين المعاصرين وعلى رأسهم "لوران جرفيرو" في كتابه "انظر كيف نفهم تحليل الصورة[254]" والعالمان "بيروتات وكوكيلا"في كتابهما "دلالة الصورة"[255]. وإن ابتكار منهجية تحليل الصورة عند هؤلاء العلماء تقوم على ثلاثة عناصر أساسية[256]:

---

[252] المرجع نفسه.ص.7

[253] Roland barthes.l'obvie et l'obtus.essais critiquesIII ed : du seuil.1982.p

[254] Laurent gervereau/ voir comprendre analyser les images, Paris, Edition, découverte, 1994.

[255] Bernard cocula, claude peyroutet/ Sémantique de l'image, paris, librairie delygrave,1986 P24

[256] عبد الله ثاني قدور.تشكيل رسوم الأطفال وسيميولوجية الاتصال في الفن التشكيلي المعاصر.مطبعة الشباب وهران سنة 2003.ص8.

- وصف الرسالة
- مقاربة إيكونولوجية [257]
- مقاربة سيميولوجية

وعلى ضوء هذه الدراسات المختلفة، ارتأينا اقتراح طريقة نتبع فيها منهجية شاملة، تساعد المحلل السيميائي والناقد التشكيلي والدارس الأكاديمي وغيرهم على فهم وتحليل الصورة الثابتة، من خلال مجموعة من العناصر والمحاور الأساسية التي تساعد على فهم حياة العلامات والدلائل في كنف الحياة الاجتماعية، وعلى فهم القوانين المادية والتقنية التي تحكمها. وإن الرسالة البصرية الثابتة تتنوع حسب أسسها التشكيلية، فهي تحتوي على مجموعة من القراءات المتفاعلة من خلال تمفصل سنن مختلفة من شكل ولون وخط وتأطير وهي عدة أنواع:

- الصورة الفوتوغرافية
- الكتابات الأثرية (الخط العربي، الخطوط الأعجمية القديمة، والحديثة)
- اللوحة الفنية

[257] إيكونوغرافيا :أيقنا دراسة كل ما يمثل شخصا ، دراسة كل ما يمثل عهدا إيكونكلوجيا **:** توضيح خصائص الرموز في الرسم ، توضيح خصائص الرموز في النحت ،جدول الرموز ، شرح الرموز.

- اللافتة الإشهارية
- الكاريكاتير

وتتلخص خطوات هذه الطريقة كالآتي:

شبكة تحليل الرسائل البصرية

طريقة تحليل الرسالة البصرية الثابتة:[258]

1- وصف الرسالة:

- **المرسل** : نذكر تاريخه بإيجاز(مبدع الرسالة):

– اسم المرسل المبدع.

– أو مجموعة من المرسلين.

– اسم الشركة أو المؤسسة أو المجلة التي أرسلت هذا العمل.

- **الرسالة (نوعها):**

– عنوان الرسالة .

– تاريخ الرسالة وظروف ابتداعها.

---

[258] عبد الله ثاني قدور،تشكيل رسم الأطفال وإشكالية سيميولوجية الاتصال في الفن التشكيلي المعاصر،.سنة 1996 ص53،52،51

– شكل الرسالة ونوعها(صورة فوتوغرافية، لوحة فنية،لافتة إشهارية أو كاريكاتير).

ـ حصرها (حاملها، قياساتها، وعلاقتها)

- **محاور الرسالة:**

– ما هو العنوان؟ وما علاقته بمضمون الصورة؟.

– إحصاء العناصر المقدمة.

– ما هي أهم السنن والرموز لهذه الرسالة؟.

– عدد الألوان والمساحات المهيمنة .

– الأحجام وتدريجاتها.

– التنظيم الأيقوني واهم الخطوط الرئيسية.

– ما هي مجموعة المحاور؟ وما هو المعنى الاول؟.

2- مقاربة نسقية:

- **النسق من الأعلى (الرسالة البصرية):**

- ما هي المدرسة الفنية التي تنتمي إليها هذه الرسالة؟.وما هي أهم تقنياتها واساليبها ومحاورها الفنية؟.

- من أنجزها وما علاقتها بحياة المجتمع المعاصر؟.

- **النسق من الأسفل (الدعاية):**

- هل عرفت هذه الرسالة البصرية انتشارا وقت إنجازها؟،أم لاحقا؟،أي بعد ذلك.

- ما هي المعايير والشهادات التي بين ايدينا لشكل هذه الرسالة المسلمة عبر تاريخ إنجازها؟.

3- مقاربة إيكونولوجية:

- **المجال الثقافي والاجتماعي:**

- هوية الرسالة الفنية.

- معرفة الأماكن.

- السنن الموضوعية.

- الديانة وتأثيراتها.

–السنن التضمينية.

■ **مجال الإبداع الجمالي في الرسالة:**

- سنن الأشكال.
- سنن الألوان.
- السنن التشكيلية.

4– المقاربة السيميولوجية:

■ **مجال البلاغة الرمزية في الرسالة:**

- العلامات البصرية التشكيلية.
- العلامات البصرية الأيقونية أو حوافزها الباعثة.
- العلامات البصرية المختلفة.
- العلامات الحيزية او الماكثة بين مختلف العلامات، ونستطيع أن نلتمسها من أول المنظر إلى آخره، أو من اليسار إلى اليمين.
- دراسة وصفية لمختلف التصورات التشكيلية للموضوع، ودراسة كل ما يمثل عهدا أو عصرا.

- **المعنى التقريري الأول والمعنى التضميني الثاني:**

- هل منتج الرسالة اقترح تفسيرا ومعنى مخالف للعنوان الأصلي للرسالة أو لمعناها التقريري؟، ما هي تفسيرات الرسالة البصرية المتزامنة مع إنتاجها؟. وما هي؟

-ماهي التفسيرات اللاحقة للرسالة ؟

- **حوصلة وتقييم شخصي:**

من خلال العناصر الاساسية التي استخلصناها من وصف الرسالة في البند الأول ومقاربة النسق والإحصاء وجميع الشروح المختلفة

– ما هي الحوصلة العامة التي نستنتجها من ذلك؟.

– كيف ننظر الآن لهذه الرسالة البصرية؟.

- ما هي التقييمات الذاتية الخاصة بذوقنا الشخصي؟.

الباب الثالث

تحليل الرسالة البصرية

الفصل الأول : الصورة الفوتوغرافية

الفصل الثاني : اللوحة الفنية والكاريكاتير

الفصل الثالث : اللوحة الإشهارية

الفصل الرابع : تحليل الرسالة السمعية البصرية : مثال الفيلم

الفصل الأول

الصورة الفتوغرافية

1.التحليل السيميولوجي لصورة سقوط بغداد:



○ **وصف الرسالة**[259]

المرسل: القناة الأمريكية **CNN**

الرسالة:

ـ عنوان الرسالة: سقوط بغداد

ـ تاريخ الرسالة و ظروف إيداعها: التقطت هذه الصورة أثناء سقوط بغداد، ودخول المارينز إلى المدينة بتاريخ 9 أفريل 2003، وعرضت على مختلف شاشات القنوات الفضائية والتلفزيونية العالمية، وكذا على

---

259 قدور عبد الله ثاني. الحضارة الغربية وهيمنة ثقافة الصورة مقاربة سيميولوجية للإعلام المرئي الغربي. مجلة الحضارة الإسلامية. العدد11.سنة 2004. عدد خاص بأعمال الملتقى الدولي(الحضارة الإنسانية، صدام أم حوار)المنعقد أيام 14و15 ديسمبر 2003 بكلية العلوم الإنسانية والحضارة الإسلامية.ص 201.

صفحات الجرائد والمجلات، وصفحات الانترنت وتعتبر من أهم الصور التي عرضت دلالة قوية على سقوط بغداد العاصمة العراقية[260].

. نوع الرسالة: صورة فوتوغرافية ذا بعد سياسي.

محاور الرسالة: التنظيم الأيقوني (الصورة):

عبارة عن إطار شكل مربع أفقي مساحته (**15.6X17.5**) سم^2 تحمل الصورة أربع مشاهد، المشهد الأول: جندي أمريكي بزيه العسكري بنظر إلى التمثال، المشهد الثاني، تمثال (صدام حسين) وهو في حالة السقوط مربوط بحبل استعمل لسحبه من الرأس، المشهد الثالث، الأشخاص المتجمهرين أمام التمثال من فئات المجتمع العراقي، بملابس مختلفة و متنوعة، المشهد الرابع، المسجد وبجانبه مجموعة من أشجار النخيل. وكل هذه العناصر هي جزء من ساحة الفردوس التي تتوسط بغداد[261].

---

[260] عبد الله ثاني قدور.تشكيل رسوم الأطفال وسيميولوجية الاتصال في الفن التشكيلي المعاصر.مطبعة الشباب وهران سنة 2003.ص8

[261] قدور عبد الله ثاني. الحضارة الغربية وهيمنة ثقافة الصورة مقاربة سيميولوجية للإعلام المرئي الغربي. مجلة الحضارة الإسلامية. العدد11.سنة 2004. عدد خاص بأعمال الملتقى الدولي(الحضارة الإنسانية، صدام أم حوار)المنعقد أيام 14و15 ديسمبر 2003 بكلية العلوم الإنسانية والحضارة الإسلامية.ص 201.

2.مقاربة نسقية:

أ)– النسق من الأعلى :

أسباب التقاط الصورة:

- التقطت هذه الصورة الفوتوغرافية، كإعلان عن سقوط بغداد، في أيدي الاحتلال الأمريكي. وقد كانت من الصور الأكثر عرضا وانتشارا في وسائل الإعلام العالمية، واستعملت كدلالة قوية على سقوط النظام العراقي، وقبول العراقيين بالاحتلال الأمريكي الذي خلصهم من النظام السابق (نظام دكتاتوري ظالم)، وهي رسالة إعلامية جماهيرية موجهة إلى الرأي العام العالمي وخاصة العربي منه[262].
- مرسل الصورة الفوتوغرافية وعلاقته بالمستقبل: مرسل هذه الصورة أو من يقف وراء بثها. إنها القناة الأمريكية **CNN**، وهي القناة الأمريكية المتخصصة في نقل الأخبار، والمعروف عنها أنها الدعامة الإعلامية للسياسة الأمريكية.
- هدفها الترويج للسياسة الخارجية الأمريكية، وقرارات البيت الأبيض وتدعيم المخططات الإستراتيجية بمخططات إعلامية تدعمه و تضمن له النجاح، ومن ذلك الحصص والبرامج التي بثتها القناة عن شخصية صدام حسين و تصويره في

[262] غزو العراق.. بين الظاهر والمكنون http://algezeera.net/in.depth/iraq_year_appropation

أسوء المواقف لتبرير احتلال العراق، ويكفي أن نذكر في هذا السياق أن قناة **CNN** القناة الوحيدة التي انفردت بتغطية حرب الخليج الأولى والثانية. لذلك فإن هدفها من حيث بث هذه الصورة هو إقناع الرأي العام العالمي بشرعية الحرب، وترحيب العراقيين أنفسهم بالوجود الأمريكي[263].

ب)– النسق من الأسفل:

- **البث:** تم بث ونشر هذه الصورة في فترة التقاطها، أي أثناء نهاية القصف الجوي على بغداد واحتلال العراق، و دخول أول قوات التحالف إلى بغداد بعد أن تمكنت من اجتياز جسر الجمهورية، بحيث نشرت هذه الصورة على مختلف صفحات الجرائد، وبثت على شاشات القنوات التلفزيونية العالمية، وكذا صفحات الانترنت، إلى جانب صور أخرى كانت توحي بسقوط بغداد.
- **التأثير:** تتمثل تأثيرات هذه الصورة في الصدمة التي أحدثتها على مستوى الشارع العربي، الذي لم يفهم موقف العراقيين

---

[263] قدور عبد الله ثاني. الحضارة الغربية وهيمنة ثقافة الصورة مقاربة سيميولوجية للإعلام المرئي الغربي. مجلة الحضارة الإسلامية. العدد11.سنة 2004. عدد خاص بأعمال الملتقى الدولي(الحضارة الإنسانية، صدام أم حوار)المنعقد أيام 14و15 ديسمبر 2003 بكلية العلوم الإنسانية والحضارة الإسلامية.ص 201.

الذين ساهموا في إسقاط تمثال صدام حسين، وكذا في التشكيك في مصداقية هذه الصورة من طرف المحللين السياسيين والإعلاميين الذين لم يتوانوا في إبداء آرائهم المشككة في مضمون الرسالة من خلال الحصص والبرامج التحليلية، والتعاليق التي أعدتها وسائل الإعلام العربية بصفة خاصة. أما فيما يخص وسائل الإعلام الغربية فرأت أنها دليلا على موافقة العراقيين على الاحتلال الأمريكي وتخليصهم من الديكتاتورية، إلا القليل من هذه الوسائل التي أبدت تحفظا[264].

3.مقاربة إيكونولوجية :

• المجال الثقافي والاجتماعي[265]:

– هوية الرسالة الفنية :

إن هوية هذه الرسالة هي كما ذكرنا سابقا، تنتمي إلى الصورة الفوتوغرافية الملونة، وقوة الصورة تتضح جليا في العناصر التي شملتها كالتمثال والمسجد والجمهور الغفير، فالعنصر الأول والثاني يعكسان الحالة النفسية لملتقط الصورة وناشريها وذلك لما كانا يمثلانه هذين

---

264 قدور عبد الله ثاني. الحضارة الغربية وهيمنة ثقافة الصورة مقاربة سيميولوجية للإعلام المرئي الغربي. مجلة الحضارة الإسلامية. العدد11.سنة 2004. عدد خاص بأعمال الملتقى الدولي(الحضارة الإنسانية، صدام أم حوار)المنعقد أيام 14و15 ديسمبر 2003 بكلية العلوم الإنسانية والحضارة الإسلامية.ص 201.

265 Laurent gervereau/ voir comprendre analyser les images, Paris, Edition, découverte, 1994.

العنصران (التمثال والمسجد) والحالة التي ألآ إليها، وهنا يتضح تأثير الدين الإسلامي وذلك باستحضار المسجد في الصورة[266].

عرف العراق حربين متتاليين حرب الخليج الأولى، وحرب الخليج الثانية، من طرف الولايات المتحدة الأمريكية بسبب المواقف السياسية المتناقضة بين البلدين، وكذا سياسة الهيمنة والسيطرة التي انتهجتها الولايات المتحدة الأمريكية في العالم بعد نهاية الحرب الباردة، وسقوط حائط برلين وزوال الثنائية القطبية. كما عرف العراق حصار اقتصادي جائر، فرضته عليه الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا دام أكثر من 12 سنة، نال الشعب العراقي على إثره الويلات، حيث انتشرت أمراض عديدة، وصعب السيطرة عليها بسبب نقص الأدوية، وسوء التغذية عند الأطفال، ومنها السرطان بسبب الأسلحة البيولوجية التي استخدمتها الولايات المتحدة الأمريكية في قصف مختلف المناطق العراقية. ورغم هذا كله، ظلت الولايات المتحدة الأمريكية مصرة على شن الحرب ضد العراق، ورفع ورقة امتلاك العراق لأسلحة الدمار الشامل، خاصة بعد أحداث 11 سبتمبر2001 أين صنفت بعض الدول المارقة، ومنها العراق في خانة محور الشر؟. وشنها لحربها المزعومة ضد الإرهاب، باحتلال أفغانستان ثم العراق. ومن الواضح

---

[266] د.صلاح فضل/ قراءة الصورة وصور القراءة./دار الشروق.القاهرة. ط1 1997.ص5.

من خلال شهادة ريتشارد كلارك الموثقة والمفصلة في كتابه "ضد كل الأعداء" أن قرار غزو العراق كان موجودا قبل هجمات 11 سبتمبر2001، وأن تلك الهجمات قدمت مسوغا مهما، كانت الإدارة الأميركية في أمس الحاجة إليه لتبرير ما لا مبرر له وتسويغ غير المستساغ. أما الحديث عن أسلحة الدمار الشامل العراقية —وما صاحبه من تدليس وتلبيس– فهو جزء من تسويغ الحرب سياسيا وإنجاحها عسكريا[267].

ولقد ورد مقطع من كلام الرئيس بوش في نفس الكتاب "ضد كل الأعداء"، وهو من تأليف ريتشارد كلارك مستشار الرئيس بوش السابق لمحاربة الإرهاب. وقد استقال كلارك من منصبه مطلع العام المنصرم احتجاجا على سياسات رئيسه، وكشف في كتابه جوانب مهمة من التحضير لحرب العراق والدوافع من ورائها، والتدليس الذي صاحب المسار كله. فيقول: (..لا يهمني ما يقوله خبراء القانون الدولي، فنحن سنضرب بعض الناس على مؤخراتهم مهما تكن النتيجة"!!) هكذا قال الرئيس الأميركي جورج بوش حينما تحدث وزير دفاعه عن انتقام أميركا لهجمات 11 سبتمبر2001 من وجهة نظر القانون الدولي. ويبدو أن العراقيين كانوا على رأس من أراد

---

267 غزو العراق.. بين الظاهر والمكنون
http://algezeera.net/in.depth/iraq_year_appropation

الرئيس الأميركي "ضربهم على المؤخرة" رغم انعدام أي أدلة على تورطهم في الهجمات، أو امتلاكهم لأسلحة الدمار الشامل[268]. ولا يشك أحد في أن السيطرة العالمية التي تمارسها أميركا هي الناظم الرئيسي اليوم للعالم. فهي التي تنتج العقيدة أو الرؤية الموحدة له، وهذه الرؤية هي اليوم بامتياز النيوليبرالية التي تؤسس لعلاقات التراتب بين الكتل والأمم والدول والشعوب والقوميات[269].

وقد استخدم الرئيس الأمريكي جورج بوش تعبير" الحرب الصليبية" في وصف حربه على "الإرهاب" عبر العالم، بما في ذلك في العراق وأفغانستان .وكان بوش قد تعرض بسبب إشارة مماثلة في أعقاب أحداث11سبتمبر2001 لانتقادات غاضبة في أرجاء العالم الإسلامي وبقية العالم. وفي ذلك الحين، قال بوش في تصريح للصحافيين: "هذه الحرب الصليبية، ضد الحرب على الإرهاب، سوف تستغرق وقتاً" وعندما تعرض بوش للانتقادات الغاضبة قال البيت الأبيض إن بوش "يأسف" لأنه استخدم تعبير "الحرب الصليبية"[270]. بيد أن مسئولين في الإدارة الأمريكية اعترفوا بأن بوش استخدم أخيراً هذا التعبير للمرة الثانية. ووردت الإشارة الجديدة إلى" حرب صليبية" في

---

[268] المرجع نفسه ص05.

[269] القيادة الأمريكية للعالم .برهان غليون.http://algezeera.net/in.depth/iraq

[270] قدور عبد الله ثاني. الحضارة الغربية وهيمنة ثقافة الصورة مقاربة سيميولوجية للإعلام المرئي الغربي. مجلة الحضارة الإسلامية. العدد11.سنة 2004. عدد خاص بأعمال الملتقى الدولي(الحضارة الإنسانية، صدام أم حوار)المنعقد أيام 14و15 ديسمبر 2003 بكلية العلوم الإنسانية والحضارة الإسلامية.ص 201.

خطاب لإدارة حملة بوش – تشيني الانتخابية عن البرنامج السياسي للرئيس الأمريكي ونائبه[271].

---

[271] بوش يعاود استخدام(الحرب الصليبية) .http://algezeera.net/in.depth/iraq

- **مجال الإبداع الجمالي في الرسالة:**

– سنن الأشكال والألوان:

يمكن تقسيم الصورة بخط عمودي واحد بقسمها إلى قسمين جزء الأيسر خاص بالتمثال، الجمهور والمساجد، وجزء الأيمن خاص بالجندي الأمريكي. وتتحقق الوحدة الجمالية بانسجام الألوان وترابطها بحيث يساعد هذا الانسجام والترابط في قراءة واضحة للصورة، وهذا ما ستعرفه بعد دراسة الألوان في هذه الصورة[272].

. السنن التشكيلية

إن التكوين الجيد هو الذي لا يشتت العين من خلال توازن العلامات التي تحتويها الصورة الفوتوغرافية، وتكامل معانيها حتى نصل إلى المعنى النهائي والمقصود تحقيقه من وراء هذه الرسالة، ولكي نتعرف على أهمية التكوين، وإن كان جيدا أم لا في هذه الصورة، سندرس مختلف السنن التشكيلية التي جاءت على النحو التالي[273].

1– الجندي الأمريكي(المارينز) **2**–تمثال صدام حسين وهو في حالة السقوط 3–الأشخاص المتجمهرين أمام التمثال 4– المسجد

---

272 عبد الله ثاني قدور.تشكيل رسوم الأطفال وسيميولوجية الاتصال في الفن التشكيلي المعاصر.مطبعة الشباب وهران سنة 2003.ص8

273 المرجع نفسه ص 10.

عند تقسيم الصورة إلى أربع أسطر يتبين لنا أن المصور وضع رموز مفتاحيه في أربع نقاط وهي الجندي الأمريكي، والتمثال، والأشخاص المتجمهرين، والمسجد.

إن تشكيل الصورة بكل ما تحمله من أشكال معبرة عن المعنى الذي أراد المصور إيصاله للمتلقي، وملاحظة الصورة من اليسار إلى اليمين يبرز لنا الترتيب الذي يقصده المصور حيث يظهر لنا الجندي الأمريكي، ثم تمثال صدام حسين وهو يسقط والأشخاص المتجمهرين أمام التمثال ثم المسجد، بمعنى أن هذا التشكيل يوحي لنا معنى هو تمكن قوات الاحتلال من دخول العراق و إسقاط نظامه باستخدام فئة من شعبه والدوس على كرامته ومقدساته[274].

---

[274] عبد الله ثاني قدور.تشكيل رسوم الأطفال وسيميولوجية الاتصال في الفن التشكيلي المعاصر.مطبعة الشباب وهران سنة 2003.ص8

4.مقاربة سيميولوجية:

- **مجال البلاغة و الرمزية في الصورة[275]:**

1. العلامات البصرية التشكيلية[276]:

تضم الصورة عدة علامات بصرية تشكيلية جاءت لتعطي دلالات مختلفة، وهي على النحو التالي:

الجندي الأمريكي: علامة بصرية مشكلة لعامل القوة، والاحتلال في عمقه من خلال الوصول إلى عمق بغداد العاصمة العراقية والسيطرة عليها. **سقوط تمثال** صدام حسين المرصوص بالإسمنت بلون رمادي دلالة على القوة والسيطرة، وبالتالي إسقاط هذه القوة المسيطرة و إذلالها. **الجمهور المتعدد** والمختلف علامة بصرية مشكلة لمعنى ضم جميع فئات الشعب العراقي و اتفاقهم على رأي واحد، وهي الرضا بالاحتلال. و**المسجد** علامة بصرية مشكلة لأحد مقومات العراق العقائدية وركيزة من ركائز هويته الوطنية.

2.**العلامات البصرية الأيقونية:**

ضمت الصورة الفوتوغرافية أوجه متعددة من البلاغة منها:

الكناية: سقوط تمثال صدام حسين كناية عن سقوط النظام العراقي بزعامة حزب البعث.

---

275 Bernard cocula, claude peyroutet/ Sémantique de l'image, paris, librairie delygrave,1986 P24

276 Genzel David/ de la publicité à la communication, 3ème édition, Paris Rchevignes , 1985, p206.

الحبل الذي استعمل في سحب التمثال: كناية على إهانة رمز من رموز النظام العراقي السابق من خلال الإسقاط والسحب.

الأشخاص المتجمهرين أمام التمثال: رغم أنهم فئة قليلة إلا أنهم استخدموا لبعث رسائل معينة، دلالة على أن الشعب العراقي (الجزء يعبر عن الكل)، بارك الاحتلال لأنه حررهم من الديكتاتورية.

الجندي الأمريكي: مجاز عن الاحتلال الأمريكي و السيطرة على بغداد من خلال (ساحة الفردوس) التي تتوسط بغداد.

بالإضافة إلى ملامح الجندي الأمريكي المندهش من طريقة إسقاط التمثال وخلفه المسجد كناية على السيطرة الكاملة على كل العراق بما في ذلك مقدساته الدينية، ودلالة أيضا على امتداد الحروب الصليبية، وانتهاك مقدسات الدول الإسلامية، باحتلال أفغانستان وتهديد سوريا، واحتلال العراق.

- **<u>المعنى التقريري و المعنى التضميني:</u>**

لقد بثت هذه الصورة على مختلف شاشات القنوات التلفزيونية العالمية، وكذا صفحات الجرائد والمجلات، وعلى صفحات الإنترنت.

وقد أعطي لها تفسيرا واحدا، من طرف القناة التي بثتها(**CNN**)، وهو تمكن قوات التحالف من السيطرة على بغداد، وفرحة العراقيين بالتخلص من النظام العراقي السابق بقيادة صدام حسين.

- وقد تعددت القراءات والتفسيرات لهذه الصورة، تزامنا مع بثها. من طرف العديد من الإعلاميين والمحللين والسياسيين، بحيث ذهبت بعض التحاليل للوسائل الإعلامية الموالية للدول التي شاركت في احتلال العراق، بأنها صورة تعبر عن ترحيب العراقيين بقوات الاحتلال، وغضبهم ورفضهم لنظام صدام حسين.

- في حين جل التحاليل لوسائل الإعلام المحايدة، وغير المشاركة في هذه الحرب، رأت أن هذه الصورة التقطت عن قصد، لفئة قليلة من الشعب العراقي من المرتزقة، الذين لا صلة لهم بالشعب العراقي، بل ذهبت بعض التحاليل إلى حد القول بأنهم من الأكراد الذين ساهموا في تدعيم خطوط القوات المحتلة.

- كما ذهبت وسائل إعلامية أخرى، في تحليلها للصورة إلى حد القول أن هذه الصورة مفبركة في استوديوهات " هوليود" أنتجتها قوات الاحتلال، لتبرير احتلالها للعراق، خاصة وأن هذه الصورة كانت ترافقها لقطات أخرى عن مظاهر السرقة والنهب، التي تعرضت لها الهيئات الرسمية العراقية يوم سقوط بغداد **9** أفريل **2003** (البنوك، الوزارات، المتاحف، قاعات العرض، وغيرها..)، باستثناء وزارة النفط التي لم تتعرض لعمليات النهب.

- **حوصلة و تقييم شخصي**

_ هذه الصورة الفوتوغرافية ذات البعد الإعلامي والسياسي التي أرادت الولايات المتحدة الأمريكية من خلالها، تبرير الاحتلال وتعويضه بمصطلح التحرير من خلال تخليص الشعب العراقي من نظام جائر وغير ديمقراطي، و تخليص العالم من أسلحة الدمار الشامل التي تزعم أن العراق يمتلكها. إلا أن لهذا المعنى الذي أراده المرسل أن يصل إلى الرأي العام العالمي لم يتحقق وذلك لعدة أسباب منها [277].

- لا يمكن لأي كان أن يقتنع أن الديمقراطية تحمل إلى الشعوب على متن الدبابات، أو الطائرات التي ترمي بقنابلها الفتاكة على الأبرياء.
- كما لا يمكن تخليص العالم من أسلحة الدمار الشامل، ثم استعمال هذه الأسلحة نفسها في إبادة الشعوب بأكملها.
- كما أن هذه الصورة من حيث تأثيرها لا ترقى إلى تلك الصور للمباني المهدمة، والأشلاء المتناثرة من جراء القصف، أو صورة السوق الشعبي الذي قنبلته قوات العدوان وهو يعج بالأبرياء.
- و أخيرا تكسير حاجز الخوف بضربات المقاومة الموجعة، والخسائر الكبيرة التي ألحقتها بقوات الاحتلال. مما اضطر هذه الأخيرة أن تعطي موعد زماني محدد للانسحاب، وهو 30 يونيو 2004.

---

277 http://writers.alriyadh.com.sa/index.php

2. الطفل محمد جمال الدرة



1.وصف الرسالة

أ ـ المرسل :

سنقدم في هذا الفصل قراءة سيميائية لمجموعة من الصور التي تشتمل عليها الومضة الحية واللقطة المشهورة، التي التقطها مصور القناة الثانية في التلفزيون الفرنسي، **طلال أبو رحمة**، أثناء إطلاق قوات الاحتلال الصهيوني النار باتجاه الطفل محمد جمال الدرة، **12** عاماً من البريج، وقتله بدم بارد وإصابة والده بجراح خطيرة. واحداً من أبرز المشاهد على فظاعة الاحتلال وانتهاكاته الجسيمة بحق المدنيين الفلسطينيين.

والتحليل الذي سنقدمه هنا ليس كليا ولا نهائيا، ولا يمكن أن يكون كذلك في جميع الأحوال، إنه نتاج زاوية نظر معينة، أو هو نتاج فرضية مسبقة للقراءة، والتعامل معها باعتبارها النبراس الذي سيقودنا إلى خلاصة بعينها. فتنظيم العناصر الأيقونية والتشكيلية وفق هذه الفرضية هو الذي يبرر النمط التأويلي الذي انتهجناه في استنطاق

مكنون الصور، وهو الذي يفسر الخلاصات الدلالية التي وصلنا إليها في نهاية التحليل[278].

ب ـ الرسالة :

الطفل محمد جمال الدرة، **12** عاماً من البريج، وهي عبارة عن لقطة حية مكونة من عدة صور.

ج ـ محاور الرسالة:

طلال أبو رحمة، أثناء إطلاق قوات الاحتلال النار باتجاه الطفل محمد جمال الدرة، 12 عاماً من البريج، وقتله وإصابة والده بجراح خطيرة، واحداً من أبرز المشاهد على فظاعة الاحتلال وانتهاكاته الجسيمة بحق المدنيين الفلسطينيين. كان الطفل الشهيد برفقة والده يحتميان خلف أسطوانة خرسانية لشبكة المياه العادمة، ترتفع عن سطح الأرض بنحو 70 سم وفي خلفهما سور. ورغم صرخات الاستغاثة من الأب والطفل، انطلقت النيران باتجاههما وقتلت الطفل بلا رحمة.

2 ـ مقاربة نسقية :

أ ـ النسق من الأعلى {الرسالة}:

---

[278] سعيد بنكراد. جمع بصيغة المفرد: قراءة في ألبوم (مغاربة) لداود أولاد السيد. مجلة أبواب. العدد26. سنة2000.ص141.

ظروف وفاة الطفل محمد جمال الدرة وإصابة والده جمال الدرة بتاريخ **2000/9/30** نتيجة إطلاق النيران من قبل جنود الاحتلال الإسرائيلي وتصوير الحادث على الهواء مباشرة.

ب ـ النسق من الأسفل {الدعاية} :

مرة أخرى يقف العالم متفرجا أمام شاشات التلفاز ليشاهد المزيد من المجازر الإسرائيلية في حق الشعب الفلسطيني وانتهاكات الصهاينة للمقدسات الإسلامية. اكتفت بعض الدول بالنداء لوقف ما وصفته بالعنف، وما يجري في الأراضي المحتلة أكثر من عنف، وبعض المنظمات انتقدت تصرفات قوات الاحتلال الإسرائيلية، منظمات حقوق الإنسان صامتة ودماء الشبان والأطفال الفلسطينيين تطهر الأرض بعدما دنسها الإرهابي ارييل شارون زعيم الليكود.

الرصاص الإسرائيلي الحي أو المغلف بالمطاط او المحرم دوليا لا يفرق بين طفل وعجوز يصيب وينزف الدماء ويزهق أرواح الأبرياء. فمشهد استشهاد الطفل محمد الدرة 12 سنة الذي تناقلته بعض الشبكات التلفزيونية مساء أمس الأول يظهر مدى بشاعة ووحشية الاحتلال. محمد الدرة انتقل إلى رحمة الخالق لينضم إلى قافلة الشهداء الذين سقطوا دفاعاً عن المقدسات الإسلامية والأرض, مشهد الطفل الشهيد يبكي الحجر, ولكن للأسف لا يحرك العالم لوقف آلة الحرب الإسرائيلية.

3 ـ مقاربة ايقونولوجيا :

أ ـ المجال الثقافي الاجتماعي :

ـ هوية الرسالة الفنية :

فهذه الرسالة البصري للصحفي المهني، والمتخصص، والذي عملت سنوات طويلة في هذا المجال، وهو ملتزم بقواعد مهنة الصحافة، والقسم الصحفي أيضاً، وملتزم بنقل الحقيقة والواقع دون تميز، وبكل موضوعية، وعدم الانتقائية، وإبقاءه في الحياد كأحد أسس العمل المهني، وهذا ما جعله في وضع متميز كصحفي، وله مكتب صحفي خاص، ويعمل مراسلاً للتلفزيون الفرنسي القناة الثانية، وأنا عمل مع **CNN** أيضا من خلال مكتب الوطنية للأنباء. وأن الشهيد محمد الدرة، ذلك الطفل الصغير الذي مزقت آلاف الطلقات جسده الصغير إلى أشلاء، من الجيش الإسرائيلي. وكيف يصل قلب الحقائق التي شاهدها العالم كله على شاشات التلفزيون إلى هذه الدرجة من الوقاحة والاستهجان للعقل العالمي.

والآلة الإعلامية الصهيونية التي غسلت الدماغ العالمي طويلا قادرة على أن تفعلها، ليس بواسطة صحافتها وأجهزتها الإعلامية، بل حتى من خلال منافذ إعلامية يمكن أن يراها البعض محايدة كمحطة التلفزة الألمانية" أي آر دي" التي تنوي بث شريط متلفز حول استشهاد محمد الدرة على يد الجيش الصهيوني في 30 أيلول من عام 2000 ، أي مع بداية انطلاقة انتفاضة الأقصى.

ولم يقف التزييف عند هذا الحد الوقح، بل لا تفتأ أجهزة الإعلام الصهيونية حول العالم تصور الوضع القائم في فلسطين المحتلة على أنه حالة دفاع مشروع عن النفس من قبل الدولة العبرية ضد أعمال إرهابية يقوم بها الفلسطينيون، هذا التزييف الذي طالما آتى ثماره في مجتمع سطحي كالمجتمع الأمريكي.

فقد أفاد استطلاع للرأي أجرته صحيفة" نيوزويك" الأميركية الأسبوعية إن أغلبية الأميركيين تحمل الفلسطينيين أكثر من الإسرائيليين مسؤولية أعمال العنف، حيث أكد 49% من الأشخاص الذين شملهم الاستطلاع أن الفلسطينيين هم اكبر المسئولين على العنف في مقابل 12% ينسبون ذلك إلى الإسرائيليين فيما يرى 23% منهم أن الطرفين متساويان في المسؤولية!!

إسرائيل التي تتابع حملاتها الإعلامية وسط جهود عربية قليلة يقوم بها متحمسون ومدافعون عن القضية عادة، دعمت حملتها الحالية بفيلم وثائقي يهاجم السلطة الفلسطينية ويتهمها بإعداد "أجيال جديدة من الإرهابيين" كما يقول الفيلم الذي وزع في اسطوانة مدمجة (سي دي) على وسائل الإعلام الدولية، كما تم توزيع هذا الفيلم المعنون" حصاد الحقد" على مائة سفارة إسرائيلية عبر العالم. وتتهم

إسرائيل السلطة الفلسطينية في الشريط بـ "بشحن" أطفال انهوا للتو دراستهم بمشاعر الكراهية ضد إسرائيل.

4 ـ مقاربة سيميولوجية :

أ ـ مجال البلاغة والرمزية في الرسالة:

إن هذه الرسالة البصرية توضح جليا، من خلال أبعادها التضمينية، كل النكبات المتتالية التي مست الأمة العربية المسلمة، أولاها جاءت بعد تشريد الشعب العربي الفلسطيني من أرضه، التي لا تقل أهميةً عن القدس الشريف، والنكبة الثانية هي أن ترتفع طموحاتنا كعرب لتكونَ أقل من بضعة أحياء في القدس أو في إحدى ضواحيها[279].

كل شبرٍ في أرضنا المحتلة، له قداسته وأهميته... وكل إنسان شرده الصهاينة منها بالقتل والمجازر، يعدُ ركناً من أركان القضية، ويشكلُ مسألةً يجب حلها بشكلٍ مرضٍ، وهذا يبين مدى تعقيد القضية وعدم مشروعية حصرها في أحد الجوانب دون الآخر. فإن لم نستطع (بعد تتبعنا للواقعية السياسية) أن نسترد حيفا ويافا من أيدي المغتصبين، فإنه يجب أن تستردنا هي إلى أحضانها، لأنها كالأم الرؤوم لكل من رحل عنها أيام المجازر الكبرى، ومن منا لا "يحن إلى خبز أمه".

---

[279] حسان محمود الحسون. الإعلام الصهيوني www.google.fr

المطلوب دائما أن نحافظ على كرامتنا كعرب، وأن نصل إلى حلول لأكثر القضايا تعقيداً قبل غيرها لأنها تمس كلّ فرد منا تشرّب المأساة والتشرد... وكل تأخير في إعادته إلى وطنه يعتبر كارثة إنسانية. لا يمكن اعتبار التفاوض على كيفية التفاوض مسيرةً سياسية سوية، ولنضع نصب عيوننا أننا أصحابُ حق، لن يستطيع شارونُ أن يفرض رأيه علينا ما دمنا نؤرقه بانتفاضتنا المباركة[280].

نحن نشكك في قدرة العرب في هذا الزمان على الوصول الى إحقاق الحقوق، وعودة اللاجئين، وإزالة المستوطنات، واسترداد الثروات المائية المسلوبة، واسترجاع القدس. إذاً فالاستمرار في المسيرة السياسية وعلى هذا النحو وبهذا الضعف والاستهانة بالدماء المراقة يوماً بعد يوم، سيكون له أثر عكسي، وسنلهث أياماً وأسابيع لاستجداء اللقاءات(العقيمة) من هنا وهناك، هذا عدا عن المبادرات المرفوضة والمزيفة. و نحن أبعد ما نكون عن يقْظَةِ العز المرجوّة.. وإن لم نستطع أن نفهم كيف يكون هذا، فلننظر الى عدونا الذي يفاوضنا بيد، ويقتلنا باليد الأخرى... ولا ينسى أن يبني لنفسه أكبر قوةٍ عسكريةٍ في المنطقة.

---

280 أمة تذبح من الوريد إلى الوريد.www.google.fr

من أين سنجلب الهيبةَ لأنفسنا، إذا كنا تأكدنا من تدمير قوانا الذاتية، وذخيرتنا القومية بأيدينا الآثمة. ثم اتجهنا للترنح في مسيرة سياسية هدفها التفاوض من أجل التفاوض؟

3 .التحليل السيميائي للصورة التي أبهرت العالم:



بعد الكثير من البحث والتنقيب في الكم الهائل من الصور الفوتوغرافية وقع اختيارنا على صورة ألهبت مشاعر الإنسانية واستطاعت أن تؤثر في الرأي العام العالمي، والذي اهتز من بشاعة هذه الصورة وهذا ما أدى بالمحللين إلى تسميتها ب **الصورة التي أبهرت العالم**.لصاحبها **كيفن كارتر kevin carter .**

- **وصف الرسالة:**

▪ **المرسل:**

▪ **كيفن كارتر kevin carter** مصور فوتوغرافي ولد سنة 1960 بجنوب إفريقيا من أبوين بريطانيين، ذهب سنة 1976 لبريتوريا للدراسة، ومن ثم التحق بالجيش سنة1980، وبعدها فر من الجيش ليعمل كمصور هاوي بميدان الرياضة بصحيفة **j**ohanz Borg sundy **express** وفي سنة 1993 توجه إلى السودان أين التقط هذه الصورة وكان ذلك يوم 26 مارس 1993، وبعد نال جائزة poletzer ، لينتحر بعدها لتناوله مادة سامة بمدينة johanz Borg سنة 1994.

▪ **الرسالة:**

▪ هي صورة فوتوغرافية أطلق عليها اسم"الصورة التي أبهرت العالم" ،وقد التقطها المصور **كيفن كارتر** Kevin carter بالسودان يوم 26 مارس 1993، وذلك خلال أزمة المجاعة التي حلت بالسودان.

▪ **محاور الرسالة:**

▪ إن أهم ما ورد في هذه الصورة من سنن ورموز تتمثل في صورة تلك الطفلة المنهكة التي قد أتعبها اللجوء نحو مخيم قريب، وهذا ما أدى بها إلى الزحف على الأرض أملا منها في إيجاد ما تسدي به رمقها، وقد بدت آثار الهزال

على جسمها وهي تقاوم الموت، هذا ويقبع خلفها نسر جارح يترقب موتها، ليلتهم ما تبقى من جسمها النحيل، وكل هدا في وسط طبيعي يوحي بالجفاف والقسوة، وبهذا تظهر تلك العلاقة الوطيدة بين عنوان هذه الصورة ومضمونها. فكل من يشاهدها إلا وتبهره وتوقع في نفسه صدى وتأثيرا بليغا.

أما عن الألوان التي تتضمنها الصورة، فهي ألوان حارة والمتمثلة أساسا في اللون الأصفر،الذي يطغى على الصورة، بالإضافة إلى الألوان الأخرى كاللون الأخضر والرمادي.

أما من ناحية التنظيم الأيقوني، فتبدو الطفلة في مقدمة الصورة بينما يظهر النسر خلفها في ذيل الصورة. وكل هذا على أرض مستوية جافة مكسوة بخشاش الأرض اليابس،فيما نلمح في الخلف غابة كثيفة الأشجار. وكل هذه الأشكال والألوان تمثل المحاور الأساسية للصورة.

2– مقاربة نسقيه:

النسق من الأعلى:

هذه الصورة من الصور الفوتوغرافية الملونة التي ظهرت في القرن العشرين،حيث أصبحت الصور الملونة اكثر صدقا في نقل

الواقع، وهذه الصورة التي بين أيدينا خالية من أي تركيب قد ينقص من قيمتها الدلالية،ويمنع بذلك تعدد القراءات.

إن المصور كيفن كارتر والذي التقط هذه الصورة كان ذو نزعة إنسانية، ويظهر ذلك جليا في اختياره لمثل هذه الصورة ذات البعد الانساني،وقد عرف عن كارتر معاداته لنظام الأبارتيد بالرغم من كونه ينتمي إلى الجنس الأبيض.

النسق من الأسفل:

لاقت هذه الصورة رواجا منقطع النضير، وانتشرت في كامل أصقاع العالم، وهي متوفرة الآن في شبكة الانترنيت، وقد نقلت للرأي العام العالمي معانات هذا البلد جراء ما لاقاه الشعب السوداني من مجاعة أتت على الأخضر واليابس، هذا وقت التقاطها أما بعد انتحار صاحبها فقد أصبحت اكثر شهرة.

3–مقاربة ايقونولوجية:

- **المجال الثقافي والاجتماعي:**

إن هذه الرسالة التي أطلق عليها اسم(**الصورة التي أبهرت العالم**) تم التقاطها من طرف المصور الشهور كيفن كارتر في **26** مارس **1993** ،وكان ذلك في دولة السودان اثر تتبعه لأزمة المجاعة التي أصابت هذا البلد الفقير المصنف ضمن دول العالم الثالث،وقد

ورد في الصورة طفلة تزحف فوق الارض من شدة الجوع والتعب، بينما يترقب النسر الجارح موتها ليفترسها،هذا فيما يخص السنن الموضوعية لهذه الرسالة، أما عن السنن التضمينية فحسب ما يرى العالم الفرنسي رولاند بارث من أن الصور الفوتوغرافية ليست نقلا حرفيا للواقع، أي مجرد تجريد لدوال تقريرية بل هو اخضاع الواقع لكثير من التقليص(تقليص الحجم،اللون والزاوية)، وهذا ما يعني أن الصورة الفوتوغرافية تحمل الكثير من الرموز والدلالات الضمنية التي ينبغي للمحلل السيميائي أن يستخرجها من اعماق الصورة الفوتوغرافية،وصورة **كيفن كارتر** (**الصورة التي ابهرت العالم**) شأنها شأن بقية الصور تحيل إلى الكثير من المدلولات الرمزية والإيحائية.

■مجال البلاغة والرمزية في الرسالة:

إن الصورة التي بين أيدينا تتضمن موضوعا ذو صبغة إنسانية، لما تفعم به من دلالات ومعاني تحتاج منا إلى إبرازها، ولا يتأتى ذلك إلا بكثير من الإمعان والتأمل. ومن أهم هذه المعاني:

- أن هذه الصورة أزالت النقاب عن الممارسات الظالمة في حق الدول الضعيفة الفقيرة من قبل أغنياء العالم، وتأتي في الدرجة الأولى الشركات المتعددة الجنسيات والدول الصناعية الكبرى، حيث يقدر الملاحظون أن 5% من سكان هذا العالم يعيشون حياة البذخ والترف على حساب

95% ممن يعانون الفقر والحرمان، وهذا ما يفسر اللاعدالة في اقتسام الثروة.

– تبرز لنا الصورة مبدأ القوي يأكل الضعيف، والمتمثل في النسر الذي ينتظر موت الطفلة ليهم بافتراسها، فالمجاعة لم تقتصر على البشر وحدهم بل طالت حتى الحيوانات، مما دفعها إلى السعي لافتراس الإنسان، فكلاهما يصارع من أجل البقاء.

– أن الصورة تعبر لنا عن رغبة المصور في أن يبدي للرأي العام العالمي ما يحدث من انتهاكات لحقوق الإنسان اثر سياسة التجويع واللامبالاة.

– إن الصورة جعلتنا نشبه رغبة النسر المبيتة في حق الطفلة بما هو واقع و كائن الآن اثر ما تلاقيه الدول الضعيفة من طرف الدول الكبرى في عالم، حيث أصبح يحكمه قانون الغاب تحت غطاء الشرعية الدولية.

– ظهر في الصورة سيطرة اللون الأصفر، والذي يوحي بالتشاؤم، في مقابل اللون الأخضر الذي يوحي بالتفاؤل، حيث منح له المصور مساحة ضئيلة، وهذا ما يعكس لنا قساوة البيئة و سكانها الدين يعيشون قلقا دائما مما

ينتظرهم في المستقبل، حيث أنهم أصبحوا يتدبرون لقمة العيش في حدود يومهم.

- إن إعراض الطفلة عن الزحف والتوجه نحو الغابة على الأقل لتقيها لفحة الشمس ينم على إن وجهتها مركزة نحو ملجأ أو مخيم للأغذية.

- تتبع **كارتر** لمعاناة الجنس الأسود المحتقر من طرف الجنس البيض نابع عن معاداة كارتر للتمييز العنصري، بالرغم من انه ينتمي للجنس الأبيض.

- يمكن لهذه الصورة أن تكون لأبعاد شخصية، حيث تجسد طموح المصور للسعي وراء الشهرة.

■ مجال الإبداع الجمالي في الصورة:

حتى نبدي ما جاء في الرسالة من إبداع جمالي يتوجب علينا أولا عرض ما تضمنته من سنن الأشكال، ويفترض أن تكون كالآتي:

نجد أن هذه الصورة تتكون من شكلين أساسيين يتمثلان في صورة النسر الرامزة للقوة والجبروت، وصورة الطفلة التي تظهر عليها أمارات المجاعة والتعب الشديد، وبالتالي فهي ترمز إلى الضعف.

بالإضافة إلى وجود أشكال ثانوية كالغابة والتي تدل على البيئة الوحشية والحياة البدائية لسكان هذه البلاد، كما تدل على الضياع والتيهان، لان الغابة تعلق مفهومها منذ القدم بالاختفاء والضياع، كما أن وجود العقد في العنق والسوار في المعصمين يدل لا محالة إلى أنها فتاة. هذا ويظهر في الخلف مجموعة من الأشكال ذات اللون الأصفر تظهر وكأنها أكواخ من القش اليابس وهي حتما مهجورة.

هذا عن الأشكال، أما عن السنن اللونية فانه لا يخفى على أحد أن للألوان الكثير من الدلالات، حيث تحمل في طياتها الكثير من الإيحاءات التضمينية وأهمها:

- لون بشرة الطفلة الأسود والذي يوحي بان الفتاة من الجنس الزنجي أي الجنس الأسود، وهذا ما يدلنا على أن الصورة التقطت في بيئة إفريقية.

- أما اللون الأصفر الطاغي على الصورة فانه يحمل مدلولات سلبية، أهمها الجفاف والقسوة والتشاؤم، واللون الرمادي الذي يظهر على الأرض يدل على مدى تقشع الأرض وجفافها، بالإضافة إلى اللون الأخضر والذي يدل على التفاؤل، لكن الملاحظ انه قد خصصت له مساحة ضئيلة.

4- مقاربة سيميولوجية:

▪المعنى التقريري الأول والمعنى التضميني الثاني:

إن هذه الصورة الفوتوغرافية تحمل مدلولا تقريريا، يتمثل في صورة تلك الطفلة النحيلة الهزيلة الجسم والتي أنهكتها المجاعة وطول المسير مما دفعها إلى الزحف نحو مخيم، وخلفها يقبع نسر جارح يترقب موتها بلهفة وتحرق، ويظهر تركيز المصور على الطفلة والنسر اللذان يعتبران موضوع الصورة ومحورها كما تظهر عبقرية المصور من خلال تركيزه على زاوية تظهر أكثر النسر وهو يراقب الفتاة وهذا ما زاد الصورة عمقا ودلالة.

أما عن التفسيرات المتزامنة مع وقت إنجازها فليس لدينا أية تفسيرات، لكننا نرى أنها زادت وكثرت خاصة بعد انتحار المصور كيفن كارتر، حيث زاد اهتمام المشاهدين في اغلب دول العالم مما دفعهم إلى التعاطف مع هذه القضية.

▪ حوصلة وتقييم شخصي:

إن هذه الصورة، تتضمن رسالة لكل دول العالم وخاصة الدول المتقدمة منها، يدعوهم فيها كيفن كارتر إلى التفكير ولو قليلا بهذه الدول الضعيفة والتي أنهكتها المجاعة والحروب الأهلية، كما يدعو الرجل الأبيض إلى النظر بعين الرحمة والشفقة إلى أخيه الأسود من

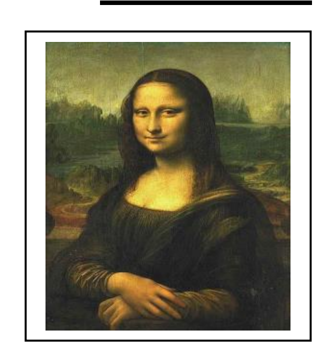
باب الإنسانية وكرامة الإنسان والتي تم التعدي عليها في كثير من بلدان العالم المتخلف.

وكرسالة منا فلا بأس أن نذكر مقولة لأحد المفكرين الأمريكيين يخاطب فيها دول الشمال حيث يقول:" قبل أن تفكروا في غزو الفضاء ونقل الحضارة إلى القمر وجب عليكم حل مشاكل الأرض أولا بالقضاء على الفقر والحروب في العالم."

الفصل الثاني

مقاربة سيميائية للوحة الفنية والكاريكاتير

لوحة الجوكوندا



المرسل: ليوناردو دافينشي

هو رسام ومثال إيطالي ولد عام 1452 في مدينة فينشي بمقاطعة شكا نيا، وتوفي عام 1519 في فرنسا، كان ابنا غير شرعي لكاتب عقود فلورنسي بارز من فتاة ريفية صغيرة، و تكفله جده لأبيه واهتم بتعليمه. وبعد ذلك أخذه أبوه وعاش مع إخوته لأبيه وتلقى تعليما ممتازا في فلورنسا التي كانت مركز الإشعاع الفكري وموطن الفن في ايطاليا[281].

كان ليوناردو في أيام طفولته الأولى منغمسا بمشاهدة الطبيعة والاستمتاع بها، و يقال أنه في ميلاده ولد معه فنّه الخاص حتى أنه

---

[281] د. سليمان العسكري، التعبير بالألوان آفاق من الفن التشكيلي، مجموعة من كتاب العربي ط1 سنة 200 ص37.

وهو طفل صغير استطاع أن يرسم لوحة لأحد الفلاحين على حائط بيته، تدل على عبقرية غريبة، إلى درجة أنه كان يقضي الأغلبية العظمى من أيام حياته في النظر والتأمل والرسم والتصوير. ولقد عبر ليوناردو عن حبه للطبيعة وعلاقته بها فيما بعد بعدد من أقواله المأثورة حيث يقول " يجب أن تكون بين الفنان والطبيعة علاقة قرابة ومودة، يشاهدها ويستمتع بها ويحاكيها دون وسيط " و يلاحظ أن مشاهدة ليوناردو للطبيعة وللناس لم تكن مشاهدة عادية ساذجة بل كانت مشاهدة دقيقة ذات عدة أبعاد، تعينه على تصوير أدق وفن أجود ودليلنا على ذلك، هو هذا النص الذي يظهر فيه بجلاء ووضوح دقة المشاهدة عند ليوناردو حيث يقول فيه:

" الضوء- الظلال- الألوان- الأجسام- التجسيم- الوضع- البعد- القرب- الحركة- السكون، هذه هي الصفات الجميلة والمزايا العشر للتصوير "[282].

و يبدو أن ليوناردو لم يكتف بمشاهدة الطبيعة والناس مشاهدة دقيقة، ومن عدة أبعاد – أي مشاهدة موجهة – وإنما كان يشاهد أيضا، ويلاحظ مند طفولته اللوحات الفنية وأعمال التصوير والنحت، التي كانت منتشرة في بيت أبيه من جهة، وفي كافة أرجاء المدينة وايطاليا من جهة أخرى، كان يتأملها و يلاحظها ويحاول نقدها أو محاكاتها حينما رأى الأب أن ابنه ليوناردو الطفل ينغمس في أعمال

---

[282] علي عبد المعطي، فلسفة الفن رؤية جديدة، دار النهضة العربية بيروت، سنة 1985 ص 213.

التصوير والرسم والنحت ومحاكاة الطبيعة، و تقليد الأعمال الفنية للآخرين وجد أن خير طريق لابنه هو أن يتجه في هذا الاتجاه الذي يميل إليه والذي يأخذ معظم وقته. حينئذ جمع الأب نماذج من أعمال ابنه وعرضها على أندريا ديلفيروكيو الصائغ المشهور والمصور والنحات والمعماري والموسيقي، ورأى أن ليوناردو من خلال أعماله، أنه نابغة بين أقرانه. وقد التحق بمرسم هذا الأستاذ عام 1464، أي حينما كان يبلغ الثانية عشر من عمره[283].

و تدرج في السلم الفني واكتسب طريقة وأسلوب أستاذه في كثير من الأعمال الفنية، وتلقى نقده وتوجيهاته، حتى أصبح بعد ذلك كبير المساعدين بمرسم فيروكيو ورئيس قسم التصوير بالمرسم، ولقد ذكر ليوناردو فيما بعد أن عمله ضمن مجموعة من الناشئين تحت إشراف الأستاذ فيروكيو هو أفضل بكثير مما لو كان قد عمل منفردا.

حصل ليوناردو عام 1472 على عضوية جمعية سان لوكا (نقابة الفنانين الفلورنسين) وأتاحت له تلك العضوية الاتصال بغيره من الفنانين ومشاهدة ونقل وتحليل ونقد الفنانين لأعماله[284]. وفي مرحلة الشباب استطاع ليوناردو أن ينفذ ويصمم الكثير من الأعمال الفنية منها صورة العذراء والصخر، وآنية الزهور، وصورة السيدة والطفل وصورة البشرى وصورة الملاك، وصورة لوحش خرافي، وقد أجمع ناقدو

---

[283] د. كامل ماهر – الجمال والفن – مكتبة الانجلو مصرية – ط1 ص170.

[284] المرجع نفسه ص 10

الفن على أن الأعمال السابقة لليوناردو متأثرة في كثير من تفاصيلها و جزئياتها و أسلوبها و طريقة إعدادها بمنهج أستاذه فيروكيو.

ولم تأت سنة 1478 إلا وقد أصبح أستاذا في فن الرسم، وترك فلورنسا، وفي سن الثلاثين التحق بخدمة دوق ميلانو و لدلك قصة: فقد أوفده لورنزو ديمديتشي عام 1482 إلى حاكم ميلانو حاملا له هدية ولم تكن الهدية سوى آلة موسيقية غريبة التركيب، جميلة الصوت، وهي من اختراع حاملها نفسه، وكان يعزف عليها بمهارة فائقة، وقدم دافنشي طلبا للعمل إلى حاكم ميلانو وذلك بوصف نفسه بأنه مهندس حربي ومدني ومخترع لجميع أنواع آلات الحرب المخيفة والقذائف الحربية، و أنه رسام ونحات ناجح وفي سنة 1493 وأثناء إقامته في ميلانو رسم صورته المشهورة العشاء الأخير في كنيسته القديسة (دل جرازي) يبرز الملامح والانفعالات التي تبدو على وجه الحواريين، لاستطلاع النبأ أن أحدهم، هو الذي يسلم المسيح و يخونه وبالرغم من مهارته الفائقة لم يكن سريعا في عمله حتى أخذ الدوق يلومه على إبطائه في رسم اللوحة، فما كان على دافنشي إلا أن أخذ يشرح للدوق كيف أنه من الضروري للفنانين أن يتفهموا الأشياء قبل أن يرسموها، ومن أشهر لوحات دافنشي الخالدة صورة " موناليزا" التي رسمها سنة 1503 وقد ظلت لوحة هذه المرأة بعينها المتلألئتين و ابتسامتها الغامضة، تعتبر أجمل ما أنتجه الفن في التعبير عن المكانة التي تحتلها المرأة في ذلك العصر والواقع أن دافنشي كان

من عظماء الرجال الخالدين وكان قد دعاه الملك فرانسيس الأول ملك فرنسا بعد أن قابله في ميلانو وطالما تكررت هذه الدعوة وهذا الإغراء له، لينضم في الأخير إلى بلاطه، حيث البحث عن السعادة والأمن الذي لم يجده في ايطاليا نظرا للتقلبات السياسية هناك ولكنه سرعان ما مرض و كتب في مذكرته.

بخط يده حينما شعر بقرب منيته: " حينما كنت أظن بأنني كنت أتعلم كيف أعيش، لم أكن في الواقع أتعلم إلا كيف أموت" وفي هذه اللّحظة صعدت روح الفنان إلى بارئها سنة 1519.

التحاقه ببجاية لدراسة علم الجبر والمقابلة.

وقد ذكر " شارل سنيوبوس " في كتابه تاريخ الحضارة حيث كان أهل بيزا الايطاليون ينزلون مدينة بجاية في الجزائر فتعلموا من مصانعها، صنع الشمع ومنها نقلوه إلى بلادهم وإلى أوروبا، ولا يزال مسمى الشمع عندهم بوجي، وهو اسم بجاية في نطقهم الإفرنجي وبها كذلك تعلّم الرياضي و المهندس الايطالي العظيم " ليوناردو دافنشي " المولود حوالي 571هـ - 1475مـ العلوم الرياضية وخاصة منها علم الجبر والمقابلة، كما أنّه كان يرسم من الشمع تماثيل بيده الساحرة في أسلوب جميل بكل دقة وإتقان وادخلها إلى أوربا[285].

---

[285] عبد الرحمان بن محمد الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، ديوان المطبوعات الجامعة، ط 7 سنة 1994 ص 292.

ولقد حاول ج. ب. ريختر سنة 1883 أن يثبت من بعض المصادر أن ليوناردوا دافنشي دون هذه الملاحظات أثناء رحلاته في خدمة سلطان مصر، وانه اعتنق الدين الإسلامي أثناء وجوده في الشرق وإن صح ذلك فقد قام بهذه الزيارة في المدة ما قبل 1483 أي قبل أن يقيم في قصر ميلانوا و لكن بعض المؤلفين الزاخرين لم يجدوا صعوبة في أن يكذبوا ذلك ويصرحون إلى أن رحلة ليوناردوا دافنشي للشرق كانت من وحي خياله وانه خلقها لمتعة ما، ليجد بها متنفسا لرغبته في أن يرى العالم ويقابل الصعاب[286].

الرسالة : لوحة لموناليزا " لجوكندا"

لوحة لموناليزا (لجوكندا) 1503

هي عبارة عن لوحة فنية زيتية لصورة امرأة بمقياس (77 سم، 53 سم) والتي رسمها الفنان الإيطالي ليوناردو دافنشي سنة 1503 ميلادية وموجودة حاليا في متحف اللوفر بباريس رقمها 1601.

تعريف لموناليزا (لجوكندا):

ولدت ليزا غيزارديني lisa gherardini سنة 1479 بمدينة فلورنسا الإيطالية وهي ثالثة زوجات فرانشيسكودال جيوكندو وهو قاضي من

---

286 سيقموند فرويد. ليوناردو دافنشي. دراسة تحليلية. ترجمة احمد عكاشة. دار الكتب بمصر. 1970 .ص 96.

قضاة مدينة فلورنسا سنة 1495، حيث زار هذا الأخير الفنان ليوناردو دافنشي وكان آنذاك في الخمسين من عمره وطلب منه أن يرسم صورة لزوجته محاولا آن يواسيها و يعزيها بوفاة ابنتها الصغيرة، حيث تردد الفنان في بداية الأمر لأنه لم يكن يرسم صورا، ولأنه كان مشغولا جدا، ولكنه سرعان ما عدل عن رأيه في اللحظة التي رأى فيها زوجة القاضي.

كانت في ذلك الوقت لمونـاليزا تبلغ من العمر 24 الرابع والعشرون من العمر، و لكن لم تكن من النساء الرشيقات ذوات التقاطيع الدقيقة والأكتاف الضيقة وهي الصفات المحبوبة في المرأة في تلك الأيام لقد كان جمال لموناليزا في ابتسامتها فقد تتحلى بابتسامة أسرة لقد قال عنها المركيز دي سعد أن لموناليزا هي الخلاصة ذاتها للأنوثة وهي تعبر عن الصمت و روح الإغراء والرقة المتناهية والشهوانية المتعطشة كما ذكر أيضا روبرت سيزران إن لجوكندا كانت تحلق شعرها وتزين حاجبيها

محاور الرسالة:

لوحة الموناليزا هي لامرأة القاضي من فلورانسا اسمه جيوكاندو، زار هذا الأخير .ليوناردو دافنشي وطلب منه أن يرسم صورة لزوجته محاولا أن يواسيها ويعزيها لوفاة ابنتها الصغيرة، تردد الفنان كثيرا لكن سرعان ما عدل رأيه في اللحظة التي رأى فيها زوجة القاضي كانت

لموناليزا في ذلك الوقت تبلغ من العمر 24 لقد كان جمال موناليزا في ابتسامتها الآسرة.

تحتوي اللوحة على النصف العلوي من جسد موناليزا، (أي من الوجه حتى البطن تقريبا) وتحتل مساحة كبيرة في اللوحة وهي واضعة يدها اليمنى على يدها اليسرى وهما فوق بطنها(وقيل أنها حامل)، و لموناليزا مرسومة وهي تبتسم وكذلك وضع الفنان خلفية وراء صورة موناليزا وهي عبارة عن منظر طبيعي أخّاذ.

مقاربة نسقية:

أ- النسق من الاعلى:

الرسالة البصرية الموجودة بين أيدينا هي عبارة عن لوحة زيتية رسمها الفنان ليوناردو دافنشي، وينتمي إلى المدرسة الكلاسيكية الواقعية التي تقوم على التطلع نحو مثالية الجمال ويمكن أن يبلغ الفنان أقصى درجات الجمال وذلك نتيجة لخبراته وإبداعه، واستخدم في هذا الفن التصويري الزيتي لعصر النهضة.

يجري تصوير الحركة في التصوير الزيتي من اليسار إلى اليمين فهو يستوعب لصورة أكثر عنفا وقوة بينما من اليمنى إلى اليسار أبطأ في ذلك.

كذلك في التصوير الزيتي يساعد كل نقل ما هو مصدر وما هو معبر في الصورة الفنية كالتباينات المكانية عن قرب وعن بعد والكمية كبيرة في النغمة اللونية.

إن الشخصيات الجميلة الرائعة والسامية، وصور الطبيعة في فن التصوير عند المدرسة الكلاسيكية تعبر عن المشاعر والأحاسيس والسمات الخاصة بإرادة البشر، والشعور بالواجب والشرف والوطنية والمشاعر الأخلاقية والسياسية وكذلك الاقتناع بصحة قضيا النبل والشهامة والعزة والإصرار والبطولة.

ب- النسق من الاسفل:

لقد وقفت الموناليزا أمام ليونارد دافنشي سنة كاملة ولتثبيت الابتسامة على شفتيها، فإنه خلق جوا خاصا غير مألوف فقد أحضر موسيقيين إلى الأستوديو وجعلهم يعزفون قطعا موسيقية من وضعه كما أحضر مغنين ومهرّجين ليؤدوا أدوارهم حينها تكون الموناليزا تأخذ الوضع المناسب للرسم.

وبدأ ليوناردو يرسم الصورة مستعينا بخياله لمدة 9 سنوات أخرى حتى تمت اللوحة، بعد بضع سنوات من إتمامها حتى بدأت العروض تتهاطل لشرائها، حيث توصل فرنسوا الأول ملك فرنسا من شراء اللوحة من دافنشي، بأربعة آلاف ريال ذهب، ولم تكن اللوحة التي اشتراها فرنسوا مجرد رسم لزوجة قاضي قضاة فلورانسا بل لوحة

الموناليزا التي أصبحت تعتبر النموذج المثالي للجمال وحسب قول Vasari قد استعمل ليوناردو كل الحيل المتقنة لتسلية السيدة حتى تبقى ابتسامتها ولم تحفظ الصورة في حالتها الراهنة إلا بقليل من التفصيلات التي خطتها فرشاة الفنان في ذلك الوقت وبالرغم من أنها اعتبرت بعد رسمها أسمى ما وصل إليه الفن إلا أنه من المؤكد أن ليوناردو لم يرض عنها معللا بأنها غير كاملة ولم يسلمها للشخص الذي كلفه بها، ثم أخذها معه إلى فرنسا حيث تسلمها منه فرانسوا الأول رب نعمته في ذلك الوقت لتوضع فيما بعد في متحف اللوفر، ولقد رسمت الموناليزا بعد ليوناردو عشرات المرات ولكن لم تستطع أي لوحة منها أن تنجح في الكشف عن سر جاذبية تحفة دافنشي الخالدة، قال مونتز سنة 1899 في هذا الجانب " إننا نعلم أن لغز موناليزا المعقد لم يكف عن إبهار أعين كل المعجبين طوال أربعة قرون، لم يحدث أن عبر فنان بعظمة عن ماهية الأنوثة في الحنان والتدلل، التواضع، واللذة الشهوانية البالغة كل أسرار القلب الوحيد، العقل المتأمل والشخصية التي تتوارى في الخفاء لتظهر إشعاعها فقط" ويقارب المائة ألف سنويا من الزائرين يؤمون لمشاهدة الموناليزا.

وكان هناك شخص يأتي كل يوم حينما تفتح أبواب المتحف ولا يخرج منه إلا حينما يحين وقت إغلاقه قاضيا أكثر الوقت متأملا الموناليزا وظل يزور المتحف يوميا طوال 06 .سنوات وتتلقى إدارة

المتحف رسائل بعض الأشخاص إلى لموناليزا كما لو كانت على قيد الحياة وهي أيضا مصدر روحي وإلهام لعدد من الشعراء الشبان.

لقد مضى على الموناليزا وهي ملهمة العشاق الفن 4 أربعمائة سنة أو أكثر حيث قال جروبر في هذا الشأن " لقد سببت موناليزا لهؤلاء الذين تكلموا عنها أو تفرسوا فيها لوقت طويل في 4 قرون الماضية أن يفقدوا عقولهم" هذا وقد شعر أكثر من مؤرخي ليوناردو دافنشي بالحاجة إلى سبب أعمق لشرح انجذابه لابتسامة لجوكندا بعد رسمها التي ألهبت الفنان نفسه ولم يستطع الإفلات منها بعد ذلك.

وقد رأى ولتر باتر WELTER BATER هذه الابتسامة الغير الواعية ذات اللمسة الغادرة والتي تلعب دورها في كل أعمال ليوناردو تعطينا الضوء ليقول" ومع ذلك فالصورة، ما هي إلا رسم انعكست فيه أحلام ليوناردو وللشهادة التاريخية لنا أن نعتقد أن هذه كانت سيدته المثالية وقد تمكن أخيرا من لمسها وتجسيمها".

مقاربة ايقونولوجية

المجال الثقافي والاجتماعي للوحة الموناليزا:

هوية الرسالة الفنية:

أن الهوية الفنية لهذه الرسالة تكمن في مذهب ليوناردو دافنشي الذي تبناه في سن مبكرة من حياته و التحاقه بمرسم الأستاذ اندرياديل فركييوا واحتكاكه بكبار الفنانين بإيطاليا ولقد تأثر الفنان بالمذهب الكلاسيكي الواقعي الذي تقوم على التطلع نحو مثالية الجمال وذلك المستوى المثالي للشكل وذلك من حيث الارتفاع بمستوى الجمال الطبيعي إلى أرفع قدر يمكن للفنان أن يبلغه نتيجة لخبراته الفنية والجمالية.

إن الملاحظ من لوحة ليوناردو دافنشي نجده يتأثر بالأشخاص وقد تأثر الترابط والتكامل الذي ثم تلقائيا عن طريق اهتمام الفنان وخاصة في لوحة الموناليزا إلى النبات الصغير وبعض الصخور والتلال والجبال الموجودة في المنظر الخلفي وهو يمثل مجرى الماء وبعض المناظر الطبيعية.

و قد نشعر بالأصالة الموروثة لشخصية ليوناردو دافنشي والتي نشاهدها في الرقة و اللطافة والبراءة والمدح في جمال الذات الإنسانية في صورة الموناليزا التي لها عمق كامل للشخصية ويعد هذا انعكاسا للمكانة الثقافية التي بدأت المرأة تحتلها في مجتمع عصر النهضة.

عالمية لجوكندا و انتشارها:

لقد وقفت لموناليزا أمام ليوناردو دافنشي سنة كاملة ولتثبيت الابتسامة على شفتيها فانه خلق جوا خاصا غير مألوف فقد أحضر موسيقيين إلى الاستيوديوا و جعلهم يعزفون قطعا موسيقية من وضعه، كما أحضر معنيين ومهرجين ليؤدوا أدوارهم حينما تكون لموناليزا تأخذ الوضع المناسب للرسم وبدأ ليوناردو يرسم الصورة مستعينا بخياله مدة 9 سنوات أخرى حتى تمت اللوحة. وبعد بضع سنوات من أتمامها بدأت العروض تتهاطل لشرائها حيث توصل فرنسيس الأول ملك فرنسا من شراء اللوحة من دافنشي بأربع ألاف ريال ذهب، ولم تكن اللوحة التي اشتراها، ولم تكن اللوحة التي اشتراها فرنسيس مجرد رسم لزوجة قاضي قضاة فلورنسا بل لوحة لموناليزا التي أصبحت تعتبر النموذج المثالي للجمال وحسب قول vassari فاساري (قد استعمل ليوناردو كل الحيل المتقنة لتسلية السيدة حتى تبقى ابتسامتها ولم تحفظ الصورة في حالتها الراهنة إلا بقليل من التفصيلات التي خطتها فرشاة الفنان في ذلك الوقت وبالرغم من أنها اعتبرت بعد رسمها، أسمى ما وصل إليه الفن، إلا انه من المؤكد أن ليوناردو لم يرضى عنها متعللا بأنها غير كاملة.

لقد حاول الكثيرون استجلاء السر الكامن في ابتسامة لموناليزا ويسمح متحف اللوفر للفنانين برسم هذا الكنز الثمين لان مطمئن

وواثق من تقليد هذا الرسم تقليدا كاملا في حكم المستحيل، وبعد وفاة دافنشي بوقت قصير ضمن أتباع مدرسته في فن الرسم بفلورنسا أنهم بتجريد لموناليزا من ملابسها يستطيعون أن يجعلوها تفقد هذا السر ولها فقد رسموها عارية، لقد رسمت العشرات من هذه الصور ولم يبق منها اليوم سوى 16 صورة و لكن لم تستطع أي لوحة منها أن تنجح في كشف عن سر جاذبية تحفة دافنشي الخالدة لقد قال مونتاز سنة 1899 في هذا الجانب إننا نعلم أن لغز لموناليزا المعقد لم يكف عن إبهار عين كل المعجبين طوال أربعة قرون، لم يحدث أن عبر فنان بعظمة عن ماهية الأنوثة في الحنان والتدلل، والتواضع واللذة الشهوانية البالغة كل إسرار القلب الوحيد العقل المتأمل والشخصية التي تتوارى في الخفاء لتظهر إشعاعها فقط[287].

[287] حسن محمد حسن، الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر، دار الفكر الغربي ط1، سنة 1974 ،ص 99.

المجال الابداعي الجمالي في الرسالة

سنن الاشكال:

إن لوحة ليوناردو دافنشي تحوي إمرأة بعينيها المتلألئتين وابتسامة الساحرة تأخذ تقريبا كل مساحة اللوحة وخلفها منظر طبيعي به مجرد ماء والصخور وتلال وجبال السماء.

سنن الالوان: اللون الطاغي في هذه اللوحة هما اللونين الاخضر وهو لون ثوب المرأة الجيوكاندا ولون البشرة هذه المرأة الذي يميل إلى الاصفر كما توجد األوان ثانوية كاللون البنفسجية في السماء الذي يدل على غروب الشمس أما اللون الاخضر فيدل على الهدوء والحياة والاستقرار والازدهار.

اللون الاصفر يرمز إلى الذبول والنور والاشعاع.

كما استعمل تقنية الظل حيث أضفى جو أو نوع من البخار على الاشكال المرسومة في لوحته والمتمثلة في المرأة وهي تبتسم والتي تحمل معها لغز ابتسامتها وكذلك وظف تقنية الانعكاس والحركة في تشكيل معالم وحدود الجسد.

السنن التشكيلية:

ما يميز هذه اللوحة الفنية لليوناردو وكذلك ما يظهره هذا الفنان بألوانه من بروز هذه المرأة بالنسبة للمنظر الخلفي فكأنها ليست رسما على ورقة من الكرتون بل جسما حيا.

إن هذه اللوحة جديرة بإثبات قدرة الفنان على استخدام الألوان والأضواء ويضاف إلى ذلك أننا لو نظرنا إلى المنظر الخلفي لهذه اللوحة وهو يمثل مجرى الماء وبعض الصخور والتلال والجبال فتبين أنه يبرز الشعور بالعمق والسبب في ذلك أن المنظر كلما بعد عن الفرد كان أقل وضوحا في ألوانه وتفاصيله ولهذا تقل دائما شدة نصاعة الألوان كلما كان المنظر أعمق أو أبعد وكان دافنشي أول من تنبه إلى هذه الفكرة.

مقاربة سيميولوجية

مجال البلاغة و الرمزية في لوحة الموناليزا

دافنشي و سر الشخصية :

لقد طرأت على دافنشي تغيرات كبيرة، فلقد أصبحت لوحته أكثر تحريا للجانب النفسي فكان يبحث عن إظهار الحياة الداخلية وإظهار الشخصية ونفسية الأفراد الذي كان يرسمهم، فابتسامة لجوكندا، فهي مراسلة بين النظرة وتحرك الشفتين وكان ينتج ذلك

باستخدام تقنيتين اساسيتين، بإضفاء حجاب يزين الملامح ويخلق جوا غريبا كأننا في حلم، وصور ابيضا جبال جلدية ونور ازرق، وتقوم تقنية الماكر وفوتوغرافيا بكشف بعض أسرار التعبير المميزة حيث يختلف تعبير الجسام والوجوه باختلاف شدة الضوء أو النور لذلك يقوم ليونارد دافنشي بأساليب وتغيرات على هذا المستوى، لا لوجود كلمات ولكن الأفواه والنظرات هي التي تتحدث[288].

إن فن ليوناردو دافنشي نابع من الخيال الخالص والبعد الجمالي، فهو يقدم لنا العمل نموذجا عن الفعاليات التي تتسق في تنظيم رمزي، وخلفية أسطورية، والانتقال عن ما هو شخصي أو فردي إلى ما هو جماعي أي شمولي الذي نجده في فنون العصور الوسطى واتخذ من أحلامه إعادة خلق الشيء المفتقد، فلوحة الموناليزا لها صلة برقة الأم وحنانها الضائع الذي افتقده الفنان والذي احي بواسطة الفن.

وللاحتلام في نظرية فرويد نزعة نحو الارتداد ويقصد بذلك العودة إلى زمن الطفولة المبكرة والتفكير الحالم. وهو النمط المميز للتفكير البدائي السابق على المنطق في المراحل الأولى للثقافة البشرية والأسطورة. فحياة الفرد في شخصيته التي أبقى عليها الزمن من طفولة الحياة النفسية للجنس البشري أما الأحلام فهي الأسطورة الخاصة بالفرد[289].

---

[288] د. محسن محمد عطية. الفن وعالم الرمز. دار المعارف. مصر.ط2 .سنة .1996 ص 73.
[289] سيقموند فرويد. ليوناردو دافنشي. دراسة تحليلية. ترجمة احمد عكاشة. دار الكتب بمصر. 1970 .ص 96.

المعنى التقريري و المعنى التضميني.

كتب ليوناردو دافنشي رسالة عام 1481 إلى الدوق ludovic le more وجه إليه مفكرة يدلي فيها بأفكاره وأرائه، وكان عمره آنذاك 29 سنة، فتخلى عن الرسم ألتزييني التي كانت موجهة للكنيسة فكان يرى أن الأشياء (الأعمال) التي تأتي بشيء للعقل لا جدوى منها، فحسبه الرسم يجب أن يكون وسيلة بحث ودراسة، كما هو الشأن بالنسبة للعلوم الأخرى. لقد قورنت لوحة الموناليزا بأعمال كثيرة مثل التماثيل الإغريقية القديمة، بالابتسامة الغريبة مثل séapollon kor و بتماثلbouddha و لجوكندا ليست مجرد لوحة وإنما هي كذلك سيرة ذاتية مصورة للفنان، مرآته الخاصة والوحيدة، مرآة لعلمه ولذكائه ولأحلامه.

لدى نلاحظ في مختلف أعمال ليوناردو دافنشي الفنية، نجده يميل إلى البساطة في التعبير متخذا زمن طفولته جوهر روحانيته الرهيفة وحبه للطبيعة ومكوناتها واستخدامه للألوان بطريقة جذابة وعندما يجد الفراغ إلا وقام بملئه حتى يكون هناك توازن دقيق ومميز للمساحات و يعيد إبداع كل هذا، لأجل حيوية المنظر، لذا رغم أن رسوم التصوير الزيتي والنحت قائمة في الواقع في حالة من الهدوء فان هذه الفنون تملك مع ذلك الحق في تصوير رؤية الحركة لديه، نجد التصوير الزيتي

في عصر النهضة يجري التعبير عن الحركة بإظهار وضعيات وإشارات و إيماءات الأشخاص للوصول إلى المعنى الحقيقي للصورة[290].

لقد كان التصوير الزيتي في عصر النهضة وخاصة عند ليوناردو دافنشي قد عكس المثل الجمالي الجديد للإنسان السامي والجميل وفي هذا العصر لم يعد يجري التعبير عنه في الصور والأشكال الميتولوجية فحسب بل وفي صور البشر بعد إضفاء سمات المثالية عليهم، فمثلا لم يكن المثل الجمالي الأعلى للمرأة الجميلة والسامية مجسدا حول صور الملوك وأصحاب المال والنفوذ فقط، في تلك الفترة فحسب بل في بورتريهات نساء حقيقيات عاديات وبسيطات، منها صورة لموناليزا لجوكندا، تم من خلالها نقل مشاعر الكرامة الإنسانية والثقة وعزيمة الشخصيات والنزعة الإنسانية والحب. فأصبحت بذلك الشخصيات الجميلة الرائعة السامية وقتذاك، أي الشعور بالواجب والشرف والوطنية والمشاعر الأخلاقية والسياسية وكذلك الاقتناع بصحة قضاياه والنبل والشهامة والعزيمة والإصرار والبطولة فنظرة الفن قديما اختلفت عما هي عليه حديثا فالفن ألان أصبحت له مدرسة ونظمه وأكاديميته الجديدة تلك التي تقوم على أساس التجمع الدائم[291].

---

[290] د. محسن محمد عطية. الفن وعالم الرمز. دار المعارف. مصر.ط2 .سنة .1996 ص 73.

[291] حسن محمد حسن، الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر، دار الفكر الغربي ط1، سنة 1974، ص 99.

مقاربة سميولوجية

مجال البلاغة والرمزية في الرسالة

تحمل لوحة الموناليزا أسرار غامضة التي ظل الكتاب والفنانون منذ عصر النهضة وطوال أكثر من أربعمائة سنة يسلون أنفسهم بالبحث في الأفكار التي قد تكون كامنة وراء ابتسامتها الغامضة التي لا تعني سوى أنها أصبحت حية شانها شأن جوليت بطلة شكسبير وديد وبطلة فرجيل.

وعندما يتأمل الإنسان إلى أعمال ليوناردو تقفز إلى أذهاننا تلك الابتسامة الأخاذة المحيرة التي يرسمها على شفتي (المرأة) لموناليزا والتي بقيت إحدى علامات أسلوبه المميزة في التصوير حيث ظهرت في كل صوره بعد ذلك، ولهذا نستنتج من خلال صورة الموناليزا أن ليوناردو وقع تحت تأثير نموذجه وزمن طفولته واتخذ منها مجالا للتنفيس عن تخيله وقد وضع هذا التفسير الكونستانوفا وهو غير بعين الواقع حين قال " لقد انشغل الفنان طوال المدة الطويلة التي قضاها في تصوير الموناليزا بالتفصيلات الدقيقة لمعالم الوجه هذه السيدة شعور عاطفي نقل صفاته خصوصا الابتسامة الغامضة والتفرس الغريب لكل رسومه التي صورها بعد ذلك حتى في صورة المعمدان يوحنا. وأكثر من ذلك في تعبير عن وجه ماري مادونا والطفل مع القديسة حنة"

كما أن تموضع اليدين حول البطن دلالة على الحنان الدافق لهذه المرأة وتحصرها لفقدان ابنتها كما أن المنظر الطبيعي خلف المرأة أعطاها ذلك الصفاء والبراءة والسلام إضافة إلى تعبيرات وجهها الموحية إلى الرقة والحنان والهدوء وتثير ابتسامة الموناليزا الكثير من التناقض الكامل الذي يسيطر على الحياة الشبقية للمرأة والتناقض بين التحفظ والإغراء بين الحنان الدافق والرغبة الشهوانية متخذا الرجال كدخلاء أجانب كما أن ثوب الذي ترتديه الموناليزا يوحي إلى الفترة أو العصر الذي تنتمي إليه وهو عصر النهضة وتعتبر هذه اللوحة التي تمثل المرأة أجمل ما أنتجه الفن في التعبير عن المكانة التي تحتلها المرأة في ذلك العصر.

أشهر ابتسامة في عالم الفن التشكيلي:

فهذه اللوحة الشهيرة رسمها الفنان الإيطالي ليوناردو دافنشي، ويتخذ منها متحف اللوفر احتياطات شديدة يحول دون سرقتها، فهناك حارسان يقفان أمام اللوحة بألبستهما الرسمية، كما يقف أمامها مفتش بوليس متنكر بألبسة عادية، وهما أيضا حاجز يحول دون اقتراب الناس من الصورة، أما لوحة الزجاج فيريده المتحف ليحول دون إصابة الصورة بأضرار من السكاكين والحجارة، فمند زمن غير بعيد القي القبض على شخص رمى الصورة بحجارة، وأن هذه الإجراءات الاحتياطية للمحافظة على الصورة إجراءات ضرورية لا بد

منها لان هذا الرسم الزيتي الذي لا يقدر بثمن كان قد سرق عام 1900 وقد هز حادث السرقة العالم بأجمعه و شغل قوات الشرطة في جميع أنحاء أوروبا فترة من الزمن لم يكن أن يتصور أو يصدق أن تلك التحفة الفنية المحروسة حراسة شديدة يمكن أن تسرق لقد كان السارق شابا إيطاليا في الثالثة والعشرون من عمره يعمل في قطع الزجاج اسمه بيروجيا وكان في زيارة لباريس يسري عن همومه، والحزن العميق الذي انتابه لوفاة حبيبته. وزار الشاب المتحف اللوفر ووقف أمام صورة لموناليزا يتأملها ويتفحصها، فرأى فيها شبها قويا بفتاته التي كان يحبها وأخد الشاب يتردد على المتحف يوميا من الصباح حتى المساء، ويظل واقفا طوال اليوم أمام الصورة، مذهولا مأخوذا، ولم يعد يفكر في عمله الذي يعيش منه، ولا في طعامه أو شرابه وازداد حبه للصورة يوما بعد يوم و أصبح يحس وكأن الصورة من لحم و دم، وجن بحبها و صار يغار عليها من الزبائن المعجبين الذين ينظرون أليها وأخيرا استحوذت عليه الرغبة الملحة في الحصول عليها مهما كلفه الأمر لتكون له وحده، واتفق مع فنان ناشئ على سرقة اللوحة فاختفيا في الليلة السابقة للسرقة داخل احد مستودعات المتحف، وفي اليوم الموالي وهو اليوم الذي يغلق فيه المتحف لتنظيفه، و نفض الغبار عن لوحاته وتماثيله تسلل بيروجيا ورفيقه أثناء انشغال العمال في تنظيف الممرات ورفعا الصورة من أعلى الحائط بعد أن عفراها بالتراب و الغبار و تقدما نحو البواب، الذي ضن أنهما من عمال التنظيف،

وفتح لهما احد الأبواب المؤدية إلى الشارع وبعد أن ودعاه انصرفا بالتحفة النادرة و لم ينتبه احد إلى سرقتها طوال ذلك اليوم ولكن بعد 24 ساعة من الحادث افتقدت اللوحة وجند موظفو المتحف و حراسه للبحث عنها في كل مكان بعد آن أغلقت الأبواب ووضعت عليها الحراسة المشددة و تم استجواب الحراس والموظفون ولكن دون جدوى ولما وصل الأمر إلى علم كبار موظفي المتحف بنبأ سرقة اللوحة، اصبوا بصدمة عنيفة قضت عليهم في الحال واتصلت إدارة المتحف برجال التحري والتحقيق الجنائي وعم النبأ على قوات الشرطة و الأمن العام في جميع أنحاء أوروبا وقد حاول بعض الخبراء التقليل من هول الحادث وجسامة الخسارة مدعين في ذلك أن العثور على هذه اللوحة ليس إلا مسالة وقت لان السارق سيقبض عليه حينما يحاول التصرف بها لأنها معروفة جيدا ولم يدر في خلد أي واحد منهم أن الشاب الذي استولى عليها لم يكن يقصد أطلاقا أن يتخلى عنها وأنه لم يأخذها إلا لكي يبقيها بعيدة عن عيون باقي الرجال.

حصل بيروجيا على اللوحة ولكن مشاكله لم تنته، فقد كان فقيرا معدما يكاد يموت جوعا، وعلى الرغم من كل هذا فانه كلما تأمل الصورة المعلقة على جدار غرفته الصغيرة بأثاثها المتداعي وجيبه الفارغ ومعدته الخاوية كان كلما تأمل الصورة علت الابتسامة شفتيه، وارتسم الارتياح على وجهه.

وأخيرا وجه خطابا إلى المتحف الايطالي في فلورنسا عارضا عليه لموناليزا دون ثمن و مقابل شيء واحد فقط هو أن يعين حارسا عليها مدى حياته وشك المتحف في مرسل الخطاب وظن أنه إما هازل أو سارق فاتصل بالشرطة التي ألقت القبض على بيروجيا وأرسلته فورا إلى باريس حيث قدم إلى للمحكمة، و في ساحة المحكمة لم يدافع بيروجيا عن نفسه ضد التهمة التي وجهت إليه وحكم عليه بالسجن سنتين، قضى منهما سنة واحدة في السجن ثم أفرج عنه ولم يعش بيروجيا بعدها إلا فترة قصيرة قضاها في باريس قريبا من لموناليزا (قضية أشهر ابتسامة في دنيا الفن) وقد كتب احد مؤرخي الفن الإيطاليين يقول عنها أن ابتسامة لموناليزا تجعلها تبدوا في أن واحد لطيفة و متمردة، قاسية و رحيمة وفية و غدارة.

ولقد عبر الكاتب الإيطالي انجلو كونتي عن صورة لموناليزا باللوفر عندما أعيدت لها الحياة شعاع من وهج الشمس فقال وابتسمت السيدة في هدوء ملكي بغرائز القهر والشراسة بكل صفت وراثة النوع بالرغبة في الغواية والإيقاع في حبائل سحر الخديعة والحنان الذي يخفي قسوة المقصد، كل ذلك ظهر ثم اختفى وراء الخمار الضاحك ثم دفعت نفسها في شاعرية ابتسامتها، وكانت في ابتسامتها فاضلة وردية قاسية ورحمة رقيقة ومتوحشة.

المعنى التقريري الاول والمعنى التضميني الثاني:

إن ليوناردو دافنشي مبدع هذه اللوحة الخالدة لم يقترح في تفسير لوحته معنى مخالف للعنوان الأصلي لرسالة وهذا راجع إلى المدرسة الكلاسيكية الواقعية التي اعتمدها في رسم لوحته بل كانت مطابقة لمعناها التقريري وكانت في البداية عبارة اللوحة مجرد رسم لزوجة قاضي قضاة فلورنسا.

ولقد حاول الكثيرون استجلاء السر الكامن في ابتسامة الموناليزا التي أصبحت تعتبر النموذج المثالي للجمال وبعد وفاة دافنشي بوقت قصير ظن أتباع مدرسته في فن الرسم بفلورنسا أنهم بتجريد الموناليزا من ملابسها يستطيعون أن يجعلوها تفقد هذا السر ولهذا فقد رسموها عارية، لقد رسمت العشرات من هذه الصور ولم يبق منها اليوم سوى ستة عشرة صورة ولكن لم تستطع أي لوحة منها أن تنجح في الكشف عن سر جاذبية تحفة دافنشي الخالدة الذي قال عنها المركيز دي سعد إن الموناليزا هي الخلاصة ذاتها للأنوثة وهي تعبر عن الصمت وروح الإغراء والرقة المتناهية والشهوانية المتعطشة".

وكتب أحد مؤرخي الفن الايطالي يقول أن ابتسامة الموناليزا تجعلها تبدو وفي آن واحد لطيفة ومتفردة قاسية ورحيمة وفية وغدارة.

السن التضمينية في لوحة الجوكندا:

إن المتأمل للوحة ليوناردو دافنشي الموناليزا فيجد أنها تمثل جوهر روحانية الفنان الرهيفة مما يتضح جليا في الابتسامة الرقيقة وكان

ليوناردو وقد عاش وفق مثل أعلى يتمثل في حنان الأم الضائع الذي يسقطه بلا نهاية على الوجوه التي لها صلة برقة الأم حيال ابنها، في كل رسوماته.

إن هذه اللوحة توضح بجلاء عملية إعادة خلق الشيء المفتقد من خلال الفن ففيها يسقط الفنان مثله الاعلى عن المرأة، وهو الأم من أجل أن يعيد امتلاكه أما سر التحويل الإبداعي في فن ليوناردو دافنشي فنفهم من أنه نوع من الخلاص الجمالي بعد تفكير طويل وتأمل والانتقال من ما هو شخصي إلى ما هو شمولي.

فليس هو الوحيد الذي عان فقدان الأبوة وبالتالي فإنه يقدم هذا العمل نموذجا للفن الذي ينتج عن الفعاليات التي تتسق في تنظيم رمزي عن طريق التكثيف والإزاحة والتعويض.

حوصلة وتقييم شخصي

الموناليزا أشهر ابتسامة في عالم الفن هذه الابتسامة التي أبهرت المؤرخين وأرقت الفلاسفة والدارسين وجعلتهم يبحثون عما وراء هذه الابتسامة الغامضة التي تشهد على عظمة هذا الفنان وعلى أصالة ذلك العصر الغابر، هذه التحفة الفنية المحروسة حراسة شديدة وكأنها ثروة قومية شاهدة كل حضارة عريقة وذوق رفيع وعلى فلسفة تؤمن بالإبداع والمبدعين.

كتب ليوناردو دافنشي رسالة عام 1481 إلى الدوق ludovic le more وجه إليه مفكرة يدلي فيها بأفكاره وأرائه، وكان عمره آنذاك 29 سنة، فتخلى عن الرسم ألتزييني التي كانت موجهة للكنيسة فكان يرى أن الأشياء (الأعمال) التي تأتي بشيء للعقل لا جدوى منها، فحسبه الرسم يجب أن يكون وسيلة بحث ودراسة، كما هو الشأن بالنسبة للعلوم الأخرى. لقد قورنت لوحة الموناليزا بأعمال كثيرة مثل التماثيل الإغريقية القديمة، بالابتسامة الغريبة مثل séapollon kor و بتماثلbouddha و لجوكندا ليست مجرد لوحة وإنما هي كذلك سيرة ذاتية مصورة للفنان، مرآته الخاصة والوحيدة، مرآة لعلمه ولذكائه ولأحلامه.

لدى نلاحظ في مختلف أعمال ليوناردو دافنشي الفنية، نجده يميل إلى البساطة في التعبير متخذا زمن طفولته جوهر روحانيته الرهيفة وحبه للطبيعة ومكوناتها واستخدامه للألوان بطريقة جذابة وعندما يجد الفراغ إلا وقام بملئه حتى يكون هناك توازن دقيق ومميز للمساحات و يعيد إبداع كل هذا، لأجل حيوية المنظر، لذا رغم أن رسوم التصوير الزيتي والنحت قائمة في الواقع في حالة من الهدوء فان هذه الفنون تملك مع ذلك الحق في تصوير رؤية الحركة لديه، نجد التصوير الزيتي في عصر النهضة يجري التعبير عن الحركة بإظهار وضعيات وإشارات و إيماءات الأشخاص للوصول إلى المعنى الحقيقي للصورة[292].

---

[292] د. محسن محمد عطية. الفن وعالم الرمز. دار المعارف. مصر.ط2 .سنة .1996 ص 73.

لقد كان التصوير الزيتي في عصر النهضة وخاصة عند ليوناردو دافنشي قد عكس المثل الجمالي الجديد للإنسان السامي والجميل وفي هذا العصر لم يعد يجري التعبير عنه في الصور والأشكال الميتولوجية فحسب بل وفي صور البشر بعد إضفاء سمات المثالية عليهم، فمثلا لم يكن المثل الجمالي الأعلى للمرأة الجميلة والسامية مجسدا حول صور الملوك وأصحاب المال والنفوذ فقط، في تلك الفترة فحسب بل في بورتريهات نساء حقيقيات عاديات وبسيطات، منها صورة لموناليزا لجوكندا، تم من خلالها نقل مشاعر الكرامة الإنسانية والثقة وعزيمة الشخصيات والنزعة الإنسانية والحب. فأصبحت بذلك الشخصيات الجميلة الرائعة السامية وقتذاك، أي الشعور بالواجب والشرف والوطنية والمشاعر الأخلاقية والسياسية وكذلك الاقتناع بصحة قضاياه والنبل والشهامة والعزيمة والإصرار والبطولة فنظرة الفن قديما اختلفت عما هي عليه حديثا فالفن ألان أصبحت له مدرسة ونظمه وأكاديميته الجديدة تلك التي تقوم على أساس التجمع الدائم[293].

---

[293] حسن محمد حسن، الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر، دار الفكر الغربي ط1، سنة 1974، ص 99.

الفصل الثالث

مقاربة سيميائية للوحة الإشهارية والشعار

تحليل لافتة إشهارية لفيلم HERO الصيني:

وصف الرسالة:

المرسل:لقد عرفت السينما الصينية عصرا ذهبيا خلال مسيرتها الطويلة وهذا مع المخرجين العالميين المعروفين أمثال Zhang Yinou وأيضا CHEN Kaige إذ لأول مرة استطاعت السينما الصينية اكتساب جمهور واسع وعريض يتميز بالعالمية والانتشار فسنوات التسعينات هي سنوات حية وحقيقة لازدهارها، ويعد المخرج العالمي Zhang Yinou من أشهر صناع السينما على الساحة الدولية وهو من أصل صيني أين تكمن الحضارة والتقدم، من أشهر أعماله التي نالت جوائز معتبرة عن فيلم Le Sorgho rouge عام 1987 (Hong Gaoliang) Judou 1990 وEpouses et concubines (Dattong– Dengloug1991 Gaogao Gua وهذه أفلام كلها للمخرج Zhang Yinou ونالت هذه الأفلام، العديد من الجوائز والأوسكارات في المحافل الدولية والمهرجانات العالمية المهمة مثل مهرجان CANNE .

ب. **الرسالة:** وآخر أعمال مخرج الفيلم الذي نال شهرة ورواج تجاريين على الساحة الدولية بحيث نال أوسكار سنة 2003 وهو يعد أحسن فيلم أجنبي، وهو فيلم HERO ،شارك الممثل المعروف: JETLI وأيضا – TONY LEUNG وأيضا نال فيلم Le Sorgho rouge جائزة ذهبية في مهرجان برلين عام 1993 وهو عبارة عن فيلم أمريكي صيني، وهو قصة درامية كانت مدة عرضه تتراوح بين 1 ساعة 38 د كلف 31 مليون دولار أمريكي .

وكان تاريخ الإنتاج 24 سبتمبر 2003. والرسالة التي بين أيدينا هي عبارة عن لافتة إعلامية إشهارية لهذا الفيلم، للمخرج Zhang Yinou وهو فيلم (HERO).

محاور الرسالة: عنوان الرسالة HERO

تتكون اللافتة الإشهارية للفيلم من 5 شخصيات وكل شخصية تمثل وترمز وتدل على شيئ وسنتطرق إليها فيما بعد.

هناك العديد من الألوان التي تكون اللافتة ومنها الأصفر + ال"أسود + الرمادي + الأخضر + البني الداكن +الأبيض .

إضافة إلى اللباس التقليدي الذي كانت ترتديه الشخصيات الخمس.

كذلك الكتابات اللغوية فمن خلال تفحص اللافتة الفيلمية نجد أن الكتابات كانت باللغة الفرنسية ممثلة « Nomination oscars 2003 meilleur film étranger

Un film de Zhang Yinou + أسماء الممثلين.

والكتابة الإنجليزية الممثلة أيضا في عنوان فيلم HERO أيضا الكتابة الصينية إضافة إلى المنابع الضوئية الطبيعية والتي تتجلى في شعاع الشمس .وكذا المنازل التي تأتي من وراء الممثلين تدل على حضارة الصين القديمة والفنون والتقاليد وغيرها ويتوسطها منزل كبير ويدل منزل الحاكم لهذه الدولة كذلك الجيوش الكثيرة والتي جاءت في المقدمة والمشكلة للرسالة واللافتة الإشهارية فالمعنى الأول الذي تحويه الرسالة يكمن في تمثيل وتجسيد عنوان الفيلم بمعنى أن الممثل JETLI والذي جاء لقتل الملك لمصلحة البلاد وللتخلص من ظلمه وطغيانه كان في المقدمة حاملا معه العصا والتي تمثل وترمز إلى القوة والعدالة لبطل ومنقذ من الظلم والطغيان الذي كان يسود البلاد.

مقاربة نسقية :

النسق من الأعلى :(الرسالة البصرية):

نتحدث عن من أنجز هذه اللافتة الإشهارية لفيلمHERO .

Zhang Yinou فنان ومخرج عالمي أشتهر بتشكيل بورتريهات عن دولة الصين، وموهبته، ومهارته في الوصف فاقت كل تصور، وكان يحلم دائما بأن يبدع عن الفنون الحربية القتالية.

قرأ قصص «Wuxia» ومؤلفاته عن الفن الحربي، بحيث رغب في إنجاز وتحقيق تطابق سينمائي انطلاقا من الأحداث الموجودة في المؤلفات، وفضل البقاء 3 سنوات لاكتشاف حقيقة قصة البطل.

النسق من أسفل(**الدعاية**) :

لقد أثار الفيلم ضجة كبيرة قبل عرضه، وحتى أثناء التصوير بأخذ صور ولقطات من الفيلم وعرضها على صفحات الجرائد والمجلات إضافة إلى أن نشاطات الفرقة أي (فرقة التصوير للفيلم) قدمت وعرضت في شاشات صغيرة في إقليم صيني.

لقد كانت أسعار التذاكر لهذا الفيلم تساوي 800 ين أي 97 دولار أمريكي بحيث امتلأت صالات العرض السينيمائية لحضور 700 هاوي على خشبة المسرح.

إن المخرج Zhang Yinou من خلال إنتاج فيلمه HERO أثبت للعالم كله بأن الهدف هو توحيد الصين، إضافة أن للمخرج عدة أعمال كانت خلال العقدين الأخيرين من عمره نالت نجاحا وشهرة كبيرة.

مقاربة ايكونولوجية:

1.المجال الثقافي والاجتماعي :

2.السنن التشكيلية:

من خلال تفحصنا وتشخيصنا الدقيق للافتة تفهم أن المبدع هنا لم يستخدم الأشكال (البيوت- الجيوش) استخداما عشوائيا، وكذلك فتموضع الشخصيات كان جيدا بحيث لم يشتت العين من خلال

توازن أجزاءه واستقرار مكوناته وبهذا فكل شخصية تتفاعل مع أخرى وكله يرمز ويهدف إلى نتيجة واحدة هو إبراز المعنى الأول أو الفكرة الأساسية للفيلم والذي كان عنوانه «البطل » وهو الممثل JETLI كما جاءت وراءه الجيوش العظيمة وهي ترمز إلى الحماية التي كان يتمتع بها الملك الجبار والذي أمر في النهاية بقتل البطل بالسهام.

مقاربة سيميولوجية :

مجال البلاغة والرمزية في الرسالة :

تحوي اللافتة الإشهارية العديد من العلامات البصرية التشكيلية والرموز بدأ بالشخصيات البطلة والشخصيات المحورية الأخرى وكذا رموز الدولة الصينية المبنية والمشكلة من 7 بيوت يتوسطها بيت كبير يمثل بيت الحاكم Chendao Ming والشخصية التي يمثلها الفنان الصيني JETLI بطل الكينج كفو هي الشخصية البطلة والتي لها دور في تحريك أحداث القصة، بحيث كان يرتدي لباسا تقليديا للفن الحربي الصيني ولونه اسود الذي يرمز إلى أعلى درجات التمكن والقوة وجاء شكله بارزا في اللافتة الإشهارية يتوسط الشخصيات الأخرى على شكل تركيبات محورية وقطبية ومركزية ونعني بها أن المكونات تنتظم حول محور مركزي خاص بالشكل الرئيسي، أو مجموعة الأشكال الرئيسية التي ترتكز على عدد من المحاور، ومن تم تشع

المكونات أو تصدر من نقطة مركزية أو أنها تتكون من شكلين مقابلين أو دمج من الأشكال المتقابلة توجد بينها علاقة ديناميكية.

أما الشخصيات الأربع والممثلة كالتالي:

1.بالسيف الكاسر Tony leung chu wai نال جائزة أحسن ممثل في مهرجان كان شخصية ثانوية مهمة.

2.لعبت هذه الشخصية دورا أساسيا بنذف التلج Maggie cheung man yak أيضا من خلال تصميمها على قتل الحاكم ومبارزة البطل JETLI، والتي ماتت بعد أن تقاتلت مع زوجها الذي تراجع عن قراره فيما يخص قتل الملك وهذا ما أدى بهما إلى الخصام ونلاحظ أنها جاءت في الجهة اليسرى من اللافتة الإعلامية لما لهامن أهمية ودور مع الممثل Tony leung chu wai الذي قتل مع بداية أحداث القصة.

3.أما الشخصية الأساسية الثالثة كان يلعبها الممثل بالقمر Zhang Ziyi اشتهر في فيلم Hidden Dragon – crouching Tiger تمثل هذه الشخصية المقاتل والخصم رقم 02 والذي كان يود في بادئ الأمر القضاء على الملك لكن سرعان ما غير رأيه ولم يقاتل شخصية البطل ونصحه بالتراجع أيضا عن قراره والذي أصاب فيه في النهاية ونهج نهجه الممثل JETLI كما تروي أحداث القصة كان يرتدي من خلال اللافتة الإشهارية هو أيضا زيا صينيا لفنون القتال، يرمز إلى الغموض وعدم الشفافية والراجع عن القرار ، وظهر في الجهة اليمنى

إلى جانب خادمته الوفية له و التي كانت تحبه حبا جما ، وكانت بارزة في اللافتة وأعلى بعض الشيء مع لباس أصفر وأبيض دليل على الرفعة والسمو والطهارة. وهذه هي الشخصيات الأربع التي كانت تحرك أحداث القصة.

و عودة إلى الممثل JETLI نرى أنه كان يحمل عصا بيده ويمسكها مسكة قوية ترمز إلى أنه جاء لتحقيق العدالة و الأمن والاستقرار إلى البلاد وذلك عن طريق محاربة الملك وحاشيته والتصدي للملوك الست الآخرين و هذا كله عن طريق القوة.

تتكون أيضا اللافتة الإشهارية الفيلمية HERO من كتابات عديدة و بلغات مختلفة مثل الفرنسية – الإنجليزية – الصينية و هي كلها ترمز إلى أن اللافتة الإشهارية لهذا الفيلم ليس الهدف منها الوصول إلى الجمهور الصيني فقط بل أنها موجهة إلى جميع الجماهير العالمية، وهذا ما يدل على أن الفيلم لا يطمع إلى شهرة محدودة بل يسعى وراء الشهرة العالمية حتى أنه من خلال تتبعنا لأحداث الفيلم نلاحظ أن لغة الممثلين ترجمت إلى اللغة العربية، وهذا كله لنجاح الفيلم والتعريف بقضية توحيد الصين.

ونلاحظ أيضا أن عنوان الفيلمHERO و الرمز كان ملازما للممثل البطلJETLI . أيضا فالجيوش التي قتلت البطل كانت وراء الشخصية وعددها لا يحصى، مما يدل على الحماية التي كان يتمتع بها الملك ومن جهة أخرى تدل على أنه وبالرغم من الجيوش فالبطل لم يتراجع

ووقف في وجههم وهذا ما يؤكد قوته وشجاعته ومن ثم فالشعاع الأصفر الذي ينبع من الوسط وينتشر على شخصية البطل، دليل على النور و الأمل و غيرها من المعاني التي تدل على أن الأمل معلقة على البطل لتحرير الصين من الملك المتجبر. و جاءت في شكل منابع ضوئية طبيعية (شمس) و جاءت الخلفية باللون البني القاتم المائل إلى السواد و الذي يرمز إلى الظلام والدمار الذي كانت تعيش فيه دولة الصين.

المعنى التقريري الأول و المعنى التضمني التالي :

من خلال تحليلنا لهذه الرسالة البصرية والتي هي عبارة عن لافتة إشهارية لفيلم HERO يتجلى لنا أن المعنى التقريري الأول و الذي كان يقترحه منح الرسالة هو واضح و جلي بحيث عنوان اللافتة والذي تطابق عنوان الفيلم يعكس لنا المحور الرئيسي أو الفكرة الرئيسية التي يرتكز عليها الفيلم و هكذا أيضا من خلال التركيبات و الألوان و الرموز و التي أدت وظائفها و أبلغت الرسالة التي كان يطمح إليها المخرج Zhang yinou ألا وهي إقناع الجمهور العالمي بجودة منتوجة و إغرائه أيضا من خلال عرض أشكال الملابس الحربية منها ملابس الحربية و التي تعكس لنا إبداعه و قدرته على إيجاد نقطة ضعف الجمهور و خاصة الصيني الذي يعشق مثل هذه الأفلام .

و في الأخير إستخلصنا أنه و رغم النجاحات التي حققتها اللافتة والدليل على دلك رواج الفيلم إلا انه كان من الأحسن و الأفضل عدم إهمال شخصية الملك و التي مثلها ming chendao لأنها لعبت دورا أساسيا في أحداث القصة و أما ر أينا سابقا إلا أننا لا نلاحظ الشخصية على اللافتة الإعلامية و بهذا أعطيت الأهمية كلها للممثل JETLIو الذي يرمز للبطل .

شبكة تحليل الرسائل البصرية

طريقة تحليل الرسالة البصرية الثابتة:

1-وصف الرسالة:

- **المرسل**:

التعريف بقناة الجزيرة.

ظهرت "الجزيرة "إلى الساحة الإعلامية في أول نوفمبر 1996، بدأت بالبث لمدة ست ساعات يوميا، وفي شهر فبراير 2000اكتمل بثها على مدار اليوم.

تتخذ من الدوحة بقطر مقرا لها، جاءت نتيجة شراء قطر لمحطة تلفزيونية إخبارية باللغة العربية جاهزة من هيئة الإذاعة البريطانية "BBC"، أنشأتها هذه الأخيرة لصالح الشركة السعودية "أوربيت " إثر عقد شراكة بين الطرفين، تميزت بأسلوب متميز في العمل وجرأة كبيرة في طرح المواضيع المحظورة من قبل مختلف الأنظمة العربية،

وحققت بذلك نجاحا مذهلا في ظرف قياسي جلبت خلاله عددا كبيرا من المشاهدين عبر مختلف الأقطار. برزت كفضائية مختلفة عن كل الفضائيات العربية بتخصصها في البرامج الإخبارية بأسلوب ورثته من القناة الإذاعية البريطانية، وعرفت بأنها أكثر المحطات الموجهة ذكاء ومقدرة على إقناع المتفرج بموضوعيتها[294].

كما تتميز بأنها القناة الإخبارية العربية الأولى التي تنتهج نهجا مستقلا وحرا ومحايدا في كل ما تعرضه من أخبار وحوارات وبرامج، وكان شعار القناة "الرأي والرأي الآخر "تأكيدا على استيعاب جميع الآراء مهما تباينت دون انتهاج خط سياسي بعينه، وعلى التكامل والتوازن والحيادية في الطرح، وتعمل وفق أعلى مستويات المهنية الصحفية المحترفة، مما أكسبها احتراما كبيرا وشهرة واسعة بين المشاهدين العرب في كافة أرجاء العالم.

تولي "الجزيرة "أهمية خاصة في برامجها لنشرات الأخبار وقضايا الساعة والتي تعرض من خلالها البرامج الحوارية الحية، والتحليلات السياسية والإخبارية على مدار الأسبوع، كما تبث العديد من النشرات الاقتصادية والبرامج الرياضية والوثائقية والعلمية والترفيهية التي تجذب مختلف الفئات والشرائع من الجمهور[295].

---

294 قصي صالح الدرويش، انهيار فكرة الأمن الإعلامي العربي: العرب قبل وبعد "الجزيرة"، مجلة الحدث العربي والدولي، العدد 09، سبتمبر/ أكتوبر 2000، باريس، ص 04.

295 حسان زهار "الجزيرة" متنفس الشعوب، وكابوس يطارد الحكام، جريدة الشروق العربي، العدد 427، الأسبوع من 13 إلى 19 نوفمبر 2000، ص 14.

وتركز على المحللين السياسيين والمراقبين المعروفين على الساحة العربية، وكذا مسؤولين من البلدان المعنية بالحدث سواء من داخل السلطة أو من مجموعات المعارضة، وهذا سبب سخط بعض أنظمة الحكم العربية على فضائية "الجزيرة"، إذ تمكن الكثيرون بفضلها من التعرف على شخصيات معارضة كانت أشباحا وصورا جامدة على الصفحات.

كما تتميز باللغة العربية الراقية التي تقدم بها كل البرامج رغم تعدد جنسيات الصحفيين، وعدم استعمال الدارجة إطلاقا، وتتميز أخبار الجزيرة بأنها أخبار ترتبط بمراسلات ودراسات تحلل الخبر وتعطي خلفياته وأبعاده، وتقدم طبقا لأسبقية الأهمية التي يكتسيها الحدث لا لأسبقية التنظيم البروتوكولي المفروض على القنوات الحكومية، إضافة إلى المقدمة التصويرية الممتازة للأخبار من ناحية اللحن الإيقاعي والصور المرافقة له، كان هذا كله شيئا جديدا وجيدا جعل مشاهدين كثيرين يرتكزون بالنسبة للجانب الإخباري على "الجزيرة "التي تجسد ذكاء القائمين عليها في تقديم النشرات الإخبارية في منتصف الساعة، لإعطاء المشاهد حرية الإطلالة السريعة على القنوات الأخرى، وكلها تقدم الأخبار في تمام الساعة.وتعتمد أيضا على تكنولوجيا متطورة، حيث بدأت بالبث الرقمي منذ انطلاقتها بفضل ما جهزت به من أحدث تقنيات الإنتاج والبث التلفزيوني، ويغطي بثها كل مناطق الشرق الأوسط وشمال إفريقيا وأوربا وأمريكا الشمالية.

1 **الرسالة نوعها:(شعار الجزيرة)**

-عنوان الرسالة :الجزيرة

-تاريخ الرسالة وظروف ابتداعها في أول نوفمبر 1996، بداية البث

-شكل الرسالة ونوعها **:هو** الشعار اللغوي اللوغوتيب Logotypes، تستعمل في هذا الشعار تشكيلات معينة من حروف وألفاظ .

-2مقاربة نسقية:

2 **(النسق من الأعلى)الرسالة البصرية:**

كتب الشعار بالخط الديواني الطغرائي على شكل إجاصة، ملون باللون الأصفر الذهبي، مزخرف بالتنقيط وحركات خط الثلث، تشبه إلى حد بعيد الديواني الجلي .وهذا الخط الديواني الذي تم اكتشفاه في أوج أيام الخلافة العثمانية؛ أي من المدارس الخطية المتأخرة. وقد كان يستعمل في كتابة المراسيم والدواوبن، وبعض عناوين الوثائق المهمة في الإدارة وكذالك بعض البراءات والشهادات، وبعض الخطوط التزينية في الشعارات .وأما الخط الديواني من الناحية التقنية، فإنه طبيعي وخالي من الرسم وما

يلاحظ في نهاية الحروف، فهو أصلي وتتمة للكتابة أي جر القلم.

3 (النسق من الأسفل)الدعاية:

"قناة الجزيرة"، التعريف والصدى الإعلامي.

عندما ظهرت قناة "الجزيرة "بقطر في نوفمبر 1996، شدت إليها الأنظار منذ البداية، وأذهلت متتبعيها بأسلوبها المميز في العمل وجرأتها على طرح المواضيع المحظورة من طرف مختلف الأنظمة العربية، واكتسبت بذلك مكانة عالية في الوسط الإعلامي العربي. فسنحاول في هذا المبحث عرض الفضاء الإعلامي والسياسي الذي برزت فيه "قناة الجزيرة"، والتعريف بها وبمهنييها، وصداها الإعلامي.

الفضاء الإعلامي والسياسي الذي ظهرت فيه قناة الجزيرة.

يعتبر إقامة قناة "الجزيرة "من أهم الأحداث التي شهدتها الساحة الإعلامية والسياسية العربية في نهاية القرن العشرين، وخاصة بعد حرب الخليج الثانية والتي كانت من أهم الأسباب التي ساهمت في بروز هذه القناة، ذلك أنها غيرت من الميكانيزمات التي حكمت الساحة العربية، والتي كانت بيد المملكة العربية السعودية من حيث تأثيرها الكبير على المستويين الإعلامي والسياسي.

فقناة "الجزيرة "جاءت كإعلان عن نهاية الهيمنة الإعلامية

السعودية ذات الاتجاه الرسمي الذي لا مجال فيه للتعددية الإعلامية، ودامت قرابة العقد والنصف حيث ازدهرت هذه الهيمنة السعودية خلال مرحلتين :

1)هي المرحلة اللبنانية التي ازدهرت بها التعددية الإعلامية، وكان إضرام نيران الحرب الأهلية بلبنان يستهدف أساسا تلك التعددية التي كرست مناخا ليبراليا ضاقت به صدور الأنظمة العربية.

2) فهي المرحلة الأوربية، أين ازدهرت الصحافة العربية المهاجرة والتي ضاقت بها الساحة اللبنانية إثر دخول بعض الأطراف كسوريا والعراق .فانتقلت مجلة "الدستور "إلى لندن، وصدرت "الوطن العربي "بباريس ونقل سليم اللوزي مجلته إلى لندن أين أصبحت أهم وأقوى المنابر الإعلامية العربية[296].

وظهرت صحف ومجلات أخرى مثل "المستقبل"، "العرب " و"المنار..."الخ، التي شكلت في مجملها شبكة إعلامية تعددية، وفتحت منابرها لمختلف التيارات الفكرية والثقافية بما فيها المعارضة، لكنها لم تصل إلى الشارع العربي نظرا للرقابة التي تمارس عليها من طرف الحكومات العربية لأنها لا تنسجم وسياساتها، وباندلاع الحرب العراقية-الإيرانية أوقفت مجلة "الدستور"، ورغم أن هاتين المجلتين كانتا متناقضتين سياسيا إلا أنهما كانتا تلتقيان في الاتجاه الليبرالي الحر

---

[296] قصي صالح الدرويش، انهيار فكرة الأمن الإعلامي العربي: العرب قبل وبعد "الجزيرة"، مجلة الحدث العربي والدولي، العدد 09، سبتمبر/ أكتوبر 2000، باريس، ص 04.

والنزعة الاستقلالية والطموح المهني، وكان توقيفهما إنذارا واضحا يستهدف في الأساس الكتابة المستقلة، وإقفال باب التعددية.

وبعد هذا استمر العراق في إصدار بعض المطبوعات في أوربا، فظهرت "كل العرب "و"الطليعة العربية "في باريس و"التضامن "في لندن، لكنها أخذت طابعا إعلاميا سعوديا، فكانت "كل العرب " العراقية تراعي المصالح السعودية وأصبح الخطاب الإعلامي لهذه الصحف، والصحف اللبنانية أيضا يتجه توجها سعوديا نتيجة التمويل المباشر وغير المباشر لهذه الصحف من طرف العربية السعودية، وكان هدف هذا التمويل حتى وإن لم تتبنى هذه الصحف الأفكار السعودية فمن أجل عدم معارضتها وعدم انتقادها على الأقل.

لكن حرب الخليج الثانية أحدثت هزة عنيفة داخل المنظومة الإعلامية العربية ذات الطابع السعودي، حيث اتخذت الصحف اللبنانية اتجاه الحفاظ على الهوية اللبنانية، وتمثلت في إمكانية ثم ضرورة نقل هذه الصحف إلى داخل البلاد. فتراجع الدور القيادي للسعودية يعود إلى أزمتها المالية بعد انخفاض أسعار النفط، والمصاريف الضخمة التي أنفقتها أثناء وبعد حرب الخليج، إضافة إلى تقلص الدور الدبلوماسي للسعودية نتيجة الضغوط الأمريكية المتزايدة منذ حرب الخليج، مما أدى إلى انكماش جانب الحركة والمبادرة السعودية المستقلة.

كما أن نقص الاهتمام بالصحافة العربية غير السعودية، وغياب المنافسة الإعلامية، وكذا التقليل من أهمية إمكانيات الإساءة التي قد تتعرض لها السعودية، حيث ساد داخل أوساط الحكم السعودي أن الجهة الوحيدة التي يجب أن لا تمسها هي الجهات والحركات الإسلامية.

كل هذا شجع على إهمال الهوية العربية للمؤسسات الإعلامية السعودية والتركيز فقط على هويتها السعودية، كما أن توقيف السعودية دعمها للمؤسسات الإعلامية بما فيها المؤسسات السعودية مثل "الشرق الأوسط "ومحطة "MBC"، وانخفض توزيع "الشرق الأوسط "فزيد سعر بيعها في أوربا وبعض الدول الأخرى، وتقلص عدد العاملين بها، واستغنت عن أصحاب المرتبات المرتفعة، كما زادت من تراجع الإقبال العربي عليها خطها الافتتاحي الذي اتجه بصراحة إلى التطبيع مع إسرائيل[297].

في ظل هذه الظروف التي ميزها الارتخاء أو التراجع الإعلامي السعودي ظهرت قناة الجزيرة عام 1996بالدوحة في قطر بشكل غير متوقع من طرف المسؤولين السعوديين، إذ لو علموا ذلك لما أنهوا عقد الشراكة بين هيئة الـ "BBC"البريطانية، وأصحاب شركة الموارد السعودية "أوربيت"، والمتعلق بالمحطة التلفزيونية الإخبارية باللغة

---

[297] قصي صالح الدرويش، انهيار فكرة الأمن الإعلامي العربي: العرب قبل وبعد "الجزيرة"، مجلة الحدث العربي والدولي، العدد 09، سبتمبر/ أكتوبر 2000، باريس، ص 04.

العربية، والتي أنشأتها الهيئة البريطانية لصالح الشركة السعودية، هذا التوقيف دفعت مقابله السعودية تعويضا ضخما لهيئة ال"BBC"، هذه المحطة السالفة الذكر هي التي أصبحت النواة والهيكل الأساسي لقيام قناة "الجزيرة "فيما بعد، حيث وجد أمير دولة قطر ووزير خارجيتها الفرصة الثمينة لشراء قناة تلفزيونية جاهزة وعلى درجة عالية من الحرفية والتقنية المتقدمة، في الوقت الذي كان القطريون يطمحون إلى إصدار صحيفة عربية دولية ذات طابع متميز، والتي أغنتهم قناة الجزيرة عنها[298].

لقد جاءت قناة الجزيرة في وقت اكتظت فيه سماء العالم العربي والغربي على حد سواء بالقنوات الفضائية، لكن على كثرتها لم تكن تستقطب الكثير من المشاهدين ، كما فعلت قناة "الجزيرة"، فالقنوات الفضائية الغربية تميزت بالإباحية بشكل عام، في حين لم تعمل القنوات العربية سوى على تعميمي الطابع الإيديولوجي المتسم بلغة الخشب، وتلميع صور الحكام العرب خارج أوطانهم وجاء كاستكمال للدور الذي قامت به القنوات الداخلية منذ بداية دخول التلفزيون إلى البيوت العربية في أواخر الخمسينات حيث لم تهتم سوى بتقديم الصور المثالية للحكام والحكومات إضافة إلى حصص وأفلام التسلية، ويعود ذلك إلى ارتباطها بالأنظمة الحاكمة التي لا صوت

[298] قصي صالح الدرويش، انهيار فكرة الأمن الإعلامي العربي: العرب قبل وبعد "الجزيرة"، مجلة الحدث العربي والدولي، العدد 09، سبتمبر/ أكتوبر 2000، باريس، ص 04.

يعلو فيها فوق صوت الطبعة الحاكمة.

عندما بدأت قناة الجزيرة تبث برامجها سنة 1996، استطاعت منذ البداية أن تجلب إليها الانتباه وتصنع لها مكانة هامة ومميزة في الساحة الإعلامية العربية والدولية.

3-مقاربة إيكونولوجية:

المجال الثقافي والاجتماعي:

العولمة وقناة الجزيرة.

إن قناة "الجزيرة "من خلال تربعها على فضاء القنوات التلفزيونية العربية وحتى بعض القنوات الغربية القوية، ومن خلال وسائلها وإستراتيجيتها الإعلامية دخلت بحق في عالم العولمة بنجاح، فمن حيث مقاييسها المهنية تعتمد على المهارة والنوعية بالدرجة الأولى ويظهر ذلك في تعدد جنسيات العاملين بها، كما يصل بثها إلى مختلف أنحاء الكرة الأرضية، وتنتشر مكاتبها ومراسلوها في جميع النقاط الساخنة ذات القيمة الإخبارية في العالم، كما تتسم بطابع متميز سواء من خلال التكنولوجيا الاتصالية والمعلوماتية المستعملة أو من خلال طرق معالجتها للأخبار والمواضيع وكل هذا المقاييس يتسم بها العالم الإعلامي المعاصر وتعتمدها دول العولمة.

ففي هذا المبحث سنحاول إبراز الثقل الإعلامي للجزيرة في عصر

العولمة من خلال إبراز مكانتها على المستويين العربي والدولي، ثم في إطار النظام الإعلامي العالمي الجديد وذلك من خلال ثلاث مطالب[299].

قناة"للجزيرة "والتغطية العربية.

عند قيامه بجولة إلى محطة الجزيرة قال أحد الرؤساء العرب" :كل هذه الضجة من علبة الكبريت هذه "مشيرا إلى بعض الفرقعات الإعلامية التي قامت بها قناة الجزيرة التي يعتبرها بعض النقاد محطة يتوقف عندها أي معارض سياسي قبل أن يستقل القطار متوجها إلى محطته القادمة.

فلقد استطاعت "الجزيرة "أن تكسب رضى الشارع العربي باعتبارها غطت أحداث 11سبتمبر، وتغطي الأحداث الدامية في شوارع فلسطين، وباعتبارها المتنفس ربما الوحيد في نظر فئات لا يستهان بها من الشعب العرب الذي يتوجه إلى الجزيرة لتكون الرئة التي يتنفس منها، خاصة أقطاب المعارضة العربية، وهي التي تنقل للشعوب العربية قمع الأنظمة والجيوش العربية لشعوبها وانتهاك حقوق الإنسان فيها، وتقديمها ليس للمشاهد العربي فحسب بل وللمشاهد والمراقب الأجنبي الذي اعتمد بعضه الجزيرة كمصدر إخباري، بل

---

[299] قصي صالح الدرويش، انهيار فكرة الأمن الإعلامي العربي: العرب قبل وبعد "الجزيرة"، مجلة الحدث العربي والدولي، العدد 09، سبتمبر/ أكتوبر 2000، باريس، ص 04.

ومتصفحي الانترنيت من خلال موقع "**الجزيرة.نت** "الذي يرتاده عدد كبير من القراء من كافة أنحاء العالم، ويقول "جون ألترمان "وهو باحث كبير في المعهد الأمريكي للسلام بواشنطن" :إن القواعد القديمة التي كانت تحكم الطرق التي تتعامل بها المجتمعات التقليدية في الشرق الأوسط مع الأخبار والمعلومات قد تبدلت تبدلا لا رجعة فيه نتيجة لانتشار محطات التلفزة عبر الأقمار الصناعية واستخدام وسائل إعلام حديثة في الحياة اليومية في المنطقة"، وعند قيامه بجولة لمنطقة الخليج للتحدث مع مدراء مؤسسات إعلامية عربية، وصف قناة "الجزيرة" "**بالظاهرة** "في نهاية التسعينات والتي سيطرت على موجات الأثير وأرست القواعد الإخبارية والإعلامية في العالم العربي.

كما قال أن تلفزيون "الجزيرة "يجعل من دولة قطر قوة إقليمية، وأن "الجزيرة "كمؤسسة إخبارية هي محل إعجاب كبير، إذ لديها مكاتب في جميع أنحاء العالم وهي تتفاخر بنقل الأخبار العربية من العالم العربي بصورة أفضل من محطات دولية أخرى[300].

من جهة أخرى ذكر الإعلامي العربي "جميل عازر "أن يوم انطلاق الجزيرة عام 1996 كان نقطة تحول وثورة في الإعلام العربي، وفتحت باب المنافسة الإعلامية، فأخذت قنوات أخرى تقلدها من حيث الشكل والمضمون، وهذا شيء إيجابي من أجل تطوير الإعلام

---

[300] قصي صالح الدرويش، انهيار فكرة الأمن الإعلامي العربي: العرب قبل وبعد "الجزيرة"، مجلة الحدث العربي والدولي، العدد 09، سبتمبر/ أكتوبر 2000، باريس، ص 04.

العربي، كما أنها نقلت تجربة الصحافة والإعلام لهيئة الإذاعة البريطانية الـ "BBC"إلى المسرح الإعلامي العربي فالجمهور العربي كان يتوجه إلى قناة الـ "BBC"لتتبع تطورات الأحداث في وطنه لأنه لم يكن يحصل عليها في وسائل الإعلام المحلية في ذلك الوقت، ولقد استطاعت قناة "الجزيرة "كوسيلة إعلامية عربية أن تنقل الصور الواضحة للجمهور العربي.

وفي الأسبوع الأول من شهر أكتوبر عام 999 ناقش وزراء الإعلام في دول الخليج ولمدة عشر ساعات متواصلة موضوع الشكوى ضد قطر، بسبب ما تبثه قناة "الجزيرة "التي تنطلق من عاصمتها الدوحة، ورغم أن الشكوى جاءت من قبل البحرين بسبب وجود معارض بحريني في أحد برامجها، ورغم تصريح المندوب القطري في الاجتماع بأن "الجزيرة "لا تمثل السياسة الإعلامية لحكومته، إلا أن الوزراء أصدروا بيانا قرروا فيه اتخاذ موقف موحد من الأفراد والمؤسسات الإعلامية التي تسيء إلى دول المجلس، واستخدام الدول الأعضاء ما لديها من علاقات مع أي دولة أو وسيلة إعلامية تحاول الاستفراد والتشهير بأي من دول مجلس التعاون، وتم الاتفاق على أن تقوم الدولة التي تتعرض للإساءة بإبلاغ الأمانة العامة بالإجراء الذي تقترح اتخاذه، واعتماد البريد الإلكتروني لهذا الغرض، وهكذا اكتسبت المسألة)الجزيرة (طابع الأهمية القصوى والعاجلة لدرجة اللجوء إلى

الإنذار المبكر[301].

وقد نشر من التعليقات في صحف أمريكية وأوربية حول هذه القناة الظاهرة وما أثارته من ضجة كبيرة في الأوساط العربية، والسبب في ذلك يكمن فيما تذيعه من برامج النقاش والحوار لقضايا تعتبر بالنسبة الأنظمة العربية من الحوارات الممنوع الكشف عنها، وأغلب هذه البرامج مفتوح على الهواء مع المشاهدين، يشاركون فيها بآرائهم وأسئلتهم بقدر كبير من الحرية، وكذلك فقراتها الوثائقية والحية، وما استقطبته من رأي عام عربي سياسي، وديني وثقافي ومعالجتها الموضوعة الصريحة لهموم المواطن العربي في كل مكان، ومثل هذه البرامج يعتبر من أساسيات أي تلفزيون في عالمنا المعاصر، إلا عالمنا العربي الذي لا زالت وسائله المرئية والمسموعة والمطبوعة مسخر للملوك والرؤساء والزعماء وبطاناتهم الحاكمة، تتحدث عن عظمتهم ومنجزاتهم، ويستعملونها لإذاعة خطبهم بمناسبة أو بدون مناسبة، هذا من جهة ومن جهة أخرى تتوزع باقي برامج هذه المحطات بين الأفلام والمسلسلات والبرامج الترفيهية.

فليس غريبا أن يتحول المشاهدون العرب إلى "الجزيرة"، ولهذه الأسباب لا لغيرها أحدثت هذه القناة القطرية، هذه الهزة العنيفة في محيط الإعلام العربي.

---

[301] قصي صالح الدرويش، انهيار فكرة الأمن الإعلامي العربي: العرب قبل وبعد "الجزيرة"، مجلة الحدث العربي والدولي، العدد 09، سبتمبر/ أكتوبر 2000، باريس، ص 04.

فمنذ شهور قليلة أذاعت القناة الألمانية الرئيسية تقريرا عن "الجزيرة "دعمته بلقطات من برامجها المثيرة مثل النقاش حول تعدد الزوجات الذي عارضته السيدة الأردنية "توجان فيصل "أمام الصحفية المصرية "صافيناز كاظم "حتى انسحبت الأخيرة من النقاش محتجة بأن التعدد من صميم الإيمان بالشريعة الإسلامية.

كما أشار التقرير الألماني إلى أن الحكومة الجزائرية قطعت النور عن العاصمة ليلة إذاعة الصراع الدموي في البلاد، وأن حكومتي الكويت والأردن أغلقتا لفترة مكاتب "الجزيرة "في عاصمتيهما، مستدلة بذلك على أن "الجزيرة "أصبحت تسبب صداعا للأنظمة العربية، أما الحكومة السعودية فتعتبرها خطيرة وتشكل عدوانا على المعنويات العربية [302].

أما جريدة "تاتس "المعروفة في برلين بألمانيا يوم 12نوفمبر 2001 فوصفت قناة "الجزيرة "بأنها ريح منعشة في الإعلام العربي، هبت من ركن لم يتوقعه أحد وأن ما تقدمه من رأي ورأي آخر معارض يعتبر ثورة في منطقة تستخدم فيها وسائل الإعلام كأبواق لأقوال الحكام، ثم خلصت إلى القول على لسان أحد مديري برامج "الجزيرة" :"البعض يحبنا، والبعض الآخر يكرهنا، ولكن لا يستطيع أحد أن يتجاهلنا."

فلقد لعبت "الجزيرة "الدور البارز في حركة حيوية غير مسبوقة في

---

[302] د. محي الدين عميمور، الجزائر والجزيرة، مجلة الحدث العربية والدولي، العدد 09، سبتمبر/ أكتوبر 2000، باريس، ص11.

المنطقة العربية، ويندر ألا يشاهد أي مشاهد عربي في الوطن العربي أو في القرتين الأوربية والأمريكية أخبارها وتعليقاتها وبرامجها، بل أن أحد الرؤساء العرب تدخل عبر الفضاء أكثر من مرة ليشارك في نقاشاتها، كما لقيت هذه الفضائية من عدة حكام عرب المدح والإشادة، فلما لا تكون محطات هؤلاء الحكام مثل "الجزيرة "أو أحسن منها؟

ففي العربية السعودية في الآونة الأخيرة برز تيار عبر شبكة الإعلام الخارجية تصبغه صفة ليبرالية تتحدث عن ضرورة الحوار والتواصل مع الآخر كحل للإشكاليات المزمنة، وضرورة الإصغاء للآخر والانفتاح عليه والقبول بالاختلاف معه واحترام الرأي المخالف مهما كانت نزعته واتجاهه.

أما باقي أقطار الخليج فإن عمليات التحول فيها المتأثرة "بالجزيرة"، بدأت تظهر خاصة في الإمارات والبحرين واليمن من خلال انفتاح جديد على المعارضة واتجاه للتسامح إزاء الرأي الآخر، كما أن قنوات أبو ضبي تحاول إغراء مديري ومقدمي برامج "الجزيرة " للقدوم إليها.

كما لا تخفى التأثيرات السياسية لقناة "الجزيرة "في البنيات العربية الحاكمة، فالمقابلة التي أجرتها مع المعارض التونسي الكبير "الشيخ الغنوشي "أثارت ثائرة تونس، حتى أصبحت شوارعها ومدنها خالية يوم بثها، ورغم أن حكومتها سحبت سفيرها من الدوحة احتجاجا، إلا أن النظام في تونس يواجه الآن ضغوطا دولية لم يواجهها من قبل

من أجل إطلاق سراح السجناء واحترام حقوق الإنسان، وتكرر الأمر نفسه حين سحبت السلطات الليبية سفيرها في الدوحة أيضا احتجاجا على بث برنامج الاتجاه المعاكس الذي استضافت فيه القناة الكاتب الليبي المقيم في أوربا "فرج العشة "وانتقاده النظام الليبي.

"قناة الجزيرة "والتغطية الدولية.

إن تغطية قناة "الجزيرة "لأحداث 11 سبتمبر 2001والأحداث في أفغانستان أثارت غيرة وحسد قنوات فضائية أخرى وحتى بعض الأنظمة والدول.

فهي التي انفردت بإجراء مقابلات مع "أسامة بن لادن"، وكما كانت هي القناة الوحيدة المخولة للبث بشكل متواصل من الأراضي التي تسيطر عليها حركة طالبان، فاستطاعت بذلك أن تخترق الأماكن البعيدة في أفغانستان، وغطت هذه الأحداث بصفة متكاملة، متواصلة، وغير معهودة لمدى المشاهد العربي.

وبسبب هذه التغطية طلبت الولايات المتحدة الأمريكية من أمير دولة قطر كبح جماح هذه القناة التي بثت عدة مرات مقابلات أجرتها مع "بن لادن "وأبدى المسؤولون الأمريكيون اعتراضهم على توفير "الجزيرة "منبرا يتيح لمعلقين معادين لواشنطن لنشر آرائهم، في حين صرح وزير خارجية أمريكا، بأنها تفسح مجالا واسعا واهتماما كبيرا لبعض التصريحات العنيفة وغير المسؤولة، كما اتهمت هذه القناة

بالتحيز في تغطيتها لأحداث 11 سبتمبر والأحداث في أفغانستان ومنذ ذلك الحين كثرت مشاريع الإذاعات والقنوات الفضائية بلغات مختلفة في عدة دول غربية وعلى رأسها الولايات المتحدة الأمريكية، فرنسا وإسرائيل، الكل يبحث عن التأثير على الرأي العام وتوجيهه حسب سياسته الخاصة، وكذا محاولة الإطاحة بهذه القناة القطرية التي أثارت كل هذه الضجة، في حين اقتنع صناع القرار العرب بضرورة تحصين وتدعيم هذه الوسيلة الإعلامية الموجهة إلى المشاهد العربي.

فالولايات المتحدة قررت إعادة ترتيب عملها الإعلامي، وتمثل ذلك في مشروع يهدف إلى إنشاء قناة تلفزيونية فضائية إخبارية تبث برامجها باللغة العربية موجهة إلى الشرق الأوسط وشمال إفريقيا، وهدفها العمل على تغير الرأي العام العربي خاصة تجاه "الجزيرة "وتجاه قضاياه الحساسة، ومحاولة الضغط على هذه القناة (الجزيرة) لتوجيهها إلى العمل داخل الإطار الحكومي الذي تتسم به جل الفضائيات العربية، والتوجيه الرسمي يعني تعديل العمل الإعلامي لهذه القناة وتراجعها عن بعض حرياتها وتقليص هامش تعبيرها.

ونقلت صحيفة "الغارديان "البريطانية عن مصادر أمريكية مطلعة أن لجنة "المبادرة "911 اقترحت على الرئيس الأمريكي "بوش " تخصيص نصف مليار دولار لإطلاق القناة التي ترى فيها واشنطن وسيلة لمواجهة النفوذ الإعلامي لقناة "الجزيرة "القطرية في العالم العربي.

ويقف السيناتور "جوبيدين "الرئيس الديمقراطي للجنة العلاقات الخارجية التابعة لمجلس الشيوخ، من وراء المشروع الذي يتجاوز مبادرات البث الإذاعي الحالية، ويمثل مرحلة جديدة من حرب الدعاية التي تضطلع بها الآن محطة صوت أمريكا وراديو أفغانستان الحرة.

وتنظر الولايات المتحدة في أساليب جديدة لمواجهة حالة العداء المتزايدة ضد أمريكا، وكان المشروع مطروحا للمناقشة قبل أحداث 11 سبتمبر وإن كان بميزانية أقل (245)مليون دولار.

ورغم الكلفة الكبيرة للمشروع، إلا أن واشنطن تعتبره استثمارا مفيدا للاستحواذ على عقول الشباب وتخفيف التجنيد للمنظمات الإسلامية التي تقنعهم بأن الولايات المتحدة تعادي الإسلام.

وتبث الشبكة الجديدة إرسالها على مدار الساعة وتعد برامجها بـ 26 لغة بالإضافة إلى اللغة العربية الأساسية، ويغطي بثها 40 دولة إسلامية حول العالم وتتضمن برامج تعليمية باللغة الإنجليزية وبرامج عن الصحافة، وموضوعات أخرى .كما يتضمن هذا المشروع إعادة تنظيم الإشراف على إذاعة صوت أمريكا التي تمولها الحكومة، وتبث أخبار وبرامج باللغة الإنجليزية و 52 لغة أخرى من خلال الإذاعة وقنوات التلفزيون الفضائية وشبكة الانترنيت.

ويدخل أيضا ضمن هذا المشروع الأمريكي إنشاء إذاعة جديدة بدبي في الإمارات العربية المتحدة ناطقة باللغة العربية، بتقنيات عالية

تضمن جودة الاستقبال وتسمح بمنافسة الإذاعات العربية المحلية المستعملة لنفس تقنيات البث كما بادرت شبكة "CNN"بإنشاء موقع انترنيت باللغة العربية كذلك بهدف التأثير أكثر.

ولقد أعلن الرئيس الأمريكي "جورج بوش "الابن في خطابه للأمة الذي ألقاه في شهر يناير 2002 بصراحة أن هذا المشروع يدخل في إطار سياسة "الحرب على الإرهاب "شارح ومبررا هذه السياسة، التي تهدف أمريكا من ورائها إلى تحسين صورتها في الدول الإسلامية ومواجهة العداء لها في العالم ا لعربي، إضافة إلى هذا المشروع الأمريكي، هناك مشارع أخرى، منها المشروع الفرنسي الذي جاء في البداية لإنشاء قناة تلفزيونية فضائية بالاشتراك مع المغرب الأقصى على صيغة "MEDI 1"، وبفتح الباب أمام مدراء من الجهتين، لكن هذا المشروع تغير شكله ولم يتحقق بعد، لكن يمكن أن يظهر من جديد.

ما إسرائيل فهي كذلك تحاول التأثير على الرأي العام العربي، فإلى جانب حصصها المذاعة باللغة العربية، فهي في طريقها إلى إنشاء قناة فضائية باللغة العربية يغطي بثها جميع العالم العربي والدول المجاورة .

ومن جراء هذه المشاريع، طرح وزراء الإعلام العرب -بعد اجتماعهم ببيروت في جوان 2001- فكرة إنشاء وسيلة إعلامية عربية تبث برامجها باللغة الإنجليزية، هذا المشروع أعيد طرحه بعد أحداث 11 سبتمبر من أجل الدفاع عن المصالح العربية وشرح

وجهات نظر العرب، من خلال البرامج التي تبثها هذه القناة خارج الوطن العربي، كما تبحث قناة "الجزيرة "حاليا في إنشاء محطة فضائية باللغة الإنجليزية.

-4 المقاربة السيميولوجية:

مجال البلاغة الرمزية في الرسالة

المكانة الإعلامية للقناة في ظل النظام العالمي الجديد.

منذ قرابة عقد من الزمن، أثبتت قناة "الجزيرة "وجودها المتميز وسط مثيلاتها من القنوات التلفزيونية العربية المبثوثة عبر الأقمار الاصطناعية، ذلك أنها انتهجت لنفسها طريقا جديدا لم تسلكه غيرها من الفضائيات العربية، انطلاقا من راديو وتلفزيون الشرق الأوسط "MBC"التي دشنت بثها الفضائي في سبتمبر 1991، وكان ينتظر منها أن تقدم نوعا مختلفا من الإعلام للمواطن العربي من ظل الواقع السياسي الجديد الذي أفرزته حرب الخليج.

فلقد ظلت الـ "MBC"مثلها مثل فضائيات عربية أخرى حبيسة سياسات الدول أو الجهات صاحبة التمويل، أي أنها وإن لعبت دورا مهما لمدة معينة، إلا أنها لم تتماشى والمتطلبات الإعلامية للنظام العالمي الجديد والمتمثلة في عدم الحيلولة بين المواطن العربي ومصادر الأخبار القادمة من وكالات أنباء أمريكية في غالب الأحيان، وكذا

إعداده لتقبل أفكار مثل الديمقراطية وحرية المرأة وحقوق الإنسان واقتصاد السوق، وغيرها من متطلبات العصر.

فبعد نهاية حرب الخليج الثانية شهدت معظم الأقطار انتشارا واسعا لهوائيات الاستقبال الفضائي، من الخليج إلى المحيط، وكأن أمرا ما حدث بإطلاق حرية اقتنائها والتخلي عن موقف الرفض والمنع تجاهها، في نفس الوقت نشر مختصون أمريكيون في مجال الإعلام والاتصال، دراسات تعتبر أن الإعلام صار من المجالات الجديدة للهيمنة الأمريكية على العالم ببعديها السياسي والاقتصادي، ولتعزيزي هذه الهيمنة لابد للولايات المتحدة الأمريكية أن تتصل مباشرة بالمواطنين عبر كافة أنحاء العالم، دون الالتجاء لأساليب الاتصال التقليدية التي بسطت عليها الحكومات احتكارها ومراقبتها والتحكم فيها.

وجاءت قناة "الجزيرة "كثورة في مجال الإعلام العربي، تطمح –كما عبر منشئوها في البداية -إلى أن تكون نوعا من الـ "CNN" العربية، وجاءت كاستمرار لتجربة توقفت في بدايتها، وهي تجربة فضائية الـ "BBC"العربية التي انطلقت كتجربة رائدة ضمن مجموعة "أوربيت "الرقمية قبل أن توقفها الشركة السعودية المالكة لهذه المجموعة بسبب إجرائها للقاء مع معارض سعودي، ولم يخف الطاقم الذي انطلقت به القناة القطرية "الجزيرة "في البداية –وهو نفس طاقم الـ "BBC"العربية التي أوقفت -إحساسه بالغبطة ورد الاعتبار

خاصة وأن القناة انطلقت في بلد مجاور للعربية السعودية وهو إمارة قطر.

هذا البلد الذي تتوفر فيه عدة مواصفات ملائمة لإطلاق إعلام سمعي بصري عربي، فهذا البلد الصغير لا يتوفر على تجذر واستمرارية تاريخيين، ولا شأن له ضمن الحسابات الإقليمية والعالمية، كما لا يخشى من أن يتخذ في يوم من الأيام موقفا مستقلا عن إرادات الدول المجاورة أو الدول المصنعة الكبرى، ثم أن هذا البلد يتوفر على ثورة نفطية مهمة.

غير أنه لتحقيق هذا الهدف كان لابد من إزاحة أمير قطر السابق الذي لم يبد المرونة اللازمة لهذا الأمر، وهو ما تولاه ابنه بانتهازه لزيارة قام بها والده إلى الخارج فأطاح به.

فلم يكن مهما في ظل النظام الإعلامي الدولي الجديد أن تدخل إمارة مثل قطر عصر الديمقراطية والتعددية السياسية، وحرية المرأة، وحقوق الإنسان على الصعيد العملي، وإنما كان الأهم أن تخلق ضجيجا إعلاميا حولها لا علاقة له بالمحيط بالقريب والمباشر، وبذلك اسم "الجزيرة "يعبر عن الجزيرة إعلامية عصرية بهذا القدر أو ذاك، وسط محيط من الاستبداد والتخلف والأمية والجهل، إلى حد أن القطريين الذين يتابعون برامج هذه القناة يتصورون أنفسهم أمام بث مستمر لأفلام من الخيال العلمي.

وفي ظرف قصير لقيت القناة الجديدة إقبالا كبيرا من طرف

المشاهد العربي، بسبب جرأتها، وطرحها للنقاش مواضيع محظورة في معظم القنوات التلفزيونية العربية، ولقد كان هذا الإقبال مختلفا من بلد إلى آخر، بشكل يتناسب مع درجة تطور البنيات الاجتماعية والحياة السياسية وطبيعة المشهد الإعلامي في كل بلد على حدة.

ففي المغرب الأقصى على سبيل المثال لا الحصر، أثارت قناة الجزيرة اهتماما كبيرا لدى المشاهدين، خاصة في بدايتها ومن خلال بعض برامجها الرئيسية مثل "الاتجاه المعاكس "الذي نشرت جريدة "الاتحاد الاشتراكي "النص الكامل لبعض حلقاته، ما ساعد على شد الانتباه إليها أكثر.

هذا الاهتمام يرتبط بخصوصية إعلامية مغربية عاشتها البلاد خلال العقدين الأخيرين خصوصا، وتتمثل في كون الإعلام العمومي لم يكن يعكس درجة التكور السياسي ولا الخصوبة الثقافية والفكرية للبلاد، وذلك بسبب خضوعه المطلق لوزارة الداخلية، بل أن المغرب في أواسط الثمانينات ألحق وزارة الإعلام بوزارة الداخلية، فتحولت بذلك التلفزة المغربية عمليا إلى أداة للتعتيم على الواقع المحلي وتشويه الذوق العام للمشاهدين المغاربة، إضافة إلى إصرار هذه الوزارة لعدة سنوات على منع اقتناء المواطنين لهوائيات الاستقبال الفضائي بدعوى أنها تهدد أمن البلاد، فكانت مشاهدة قناة "الجزيرة "ومتابعة برامجها والنقاش حولها في الجرائد يمثل نوعا من الانتقام من التلفزة المحلية التي يشرف عليها موظفون تابعون لوزارة الداخلية، فعرفت بذلك القناة

العمومية المغربية نوعا من الانفتاح على قضايا المجتمع خاصة بعد عزل وزير الداخلية في نوفمبر 1999، والذي قضى زهاء الربع قرن في هذه المسؤولية، وتعيين مدير جديد للتلفزة المغربية، لتشرع الجرائد المغربية في نشر بعض المقالات النقدية تجاه القناة القطرية.

ومن جهة أخرى صارت قناة "الجزيرة "مقياسا للمشاهد العربي الذي أصبح بإمكانه أن ينتقل من محطة إلى أخرى، فتراه عند كل حدث مهم يضبط جهازه على "الجزيرة "ليعرف ماذا يجري، وصار المهني في محطات تلفزيونية عربية أخرى يناضل مع إدارته، من أجل رفع سقف كلامه وتوسيع هامش حركته في تناول مختلف المواضيع، ضاربا دائما المثل "بالجزيرة."

كما أسهم وجود الجزيرة في دفع المحطات الأخرى، خاصة تلك التي يصل بثها خارج إطارها القطري، وخارج العالم العربي، إلى توسيع تحركها ورفع مستوى تعبيرها، فالمشاهد العربي بفضل ثورة الاتصالات والمعلومات صار قادرا على التحرك عبر الأثير كما يشاء، لأن الدولة لم تعد تستطع أن تسيطر عليه وعلى اختياره، ومن هنا كانت له الحرية التامة في اختيار ما يسمع وما يرى.

ورغم كل شيء فإن الجزيرة تركت آثارا مهمة على الحياتين الإعلامية والسياسية على الساحة العربية، في ظل النظام العالمي الجديد للإعلام، الذي لا بقاء فيه إلا للأقوى والأصلح، فكثير من الأمور التي لم يكن بالإمكان أن يحدث التعامل معها قبل وجود

الجزيرة، طرحت اليوم بفضل هذه القناة القطرية، حيث بات من الصعب تصور الحياة اليومية العربية من دون "الجزيرة "رغم بعض آثارها السلبية وبعض نقائصها.

لكن أكبر تحد يواجه "الجزيرة "اليوم هو الحفاظ على النجاح الذي حققته طيلة السنوات الماضية، خاصة وأنها تعيش في محيط معاد لها، بازدياد الضغوط عليها من مختلف الجهات العربية والغربية على حد سواء، والسعودية والأمريكية على وجه التحديد، إضافة إلى ظهور فضائيات عربية منافسة لها وعلى رأسها قناة "أبو ظبي"، وفي ظل التعددية الجديدة التي أطلقها البث الرقمي والتي أدخلت إلى حلبة المنافسة قنوات جديدة ما كانت داخلة في حسابات المخططين الاستراتيجيتين ولا في حساب المشاهد، من بينها قناة "المنار " اللبنانية التابعة "لحزب الله."

حوصلة وتقييم شخصي

إن الشعار اللغوي اللوغوتيب Logotypes، لقناة الجزيرة الذي استعمل فيه تشكيلات معينة من حروف وألفاظ، وكتب بالخط الطغرائي على شكل إجاصة، ملون باللون الأصفر الذهبي على أرضية زرقاء، مزخرف بالتنقيط وحركات خط الثلث، تشبه إلى حد بعيد الديواني الجلي. فهذا الشعار، كان حقيقة إحالة قوية وذكية للحضارة

العربية الإسلامية في أوج عطائها وتطورها، فالشكل الفني الزخرفي اشتهر في الخلافة العثمانية أثناء فتح القسطنطينية (الخط الطغرائي). إضافة إلى هذا الاسم الذي ساهم في انتشارها بهذا الشكل، حيث اتخذ في البداية قصد الإيحاء بأن القناة ناطقة باسم الجزيرة العربية، كناية على جزيرة إعلامية عصرية في محيط متخلف. في حين نجد مثلا تلفزيون أبو ظبي يعاني من اسمه الذي يحد من انتشاره مقارنة بالتطور الذي حققه.

ومن هنا كان نجاح قناة الجزيرة ناتجا عن اجتماع عدة عوامل أهمها التكنولوجية الاتصالية والمعلوماتية المتطورة، والأسلوب الإخباري التخصصي، ومحاولة الوصول إلى المصداقية والحيادية في سياستها الإعلامية، إضافة إلى ردود أفعال المواطنين العرب تجاه قضاياهم المصيرية وتعاملهم معها، وشدت إليها الأنظار منذ البداية، وأذهلت متتبعيها بأسلوبها المميز في العمل وجرأتها على طرح المواضيع المحظورة من طرف مختلف الأنظمة العربية، واكتسبت بذلك مكانة عالية في الوسط الإعلامي العربي.

وفي ظرف قصير استطاعت أن تحقق انتشارا واسعا وحضورا هائلا في مختلف أنحاء العالم، واستطاعت كذلك أن تضع وراءها ال"MBC" التي كلفت السعودية أضعاف ما كلفته قناة "الجزيرة" دولة قطر. وإذا كان تحرر الجزيرة من الخط الإعلامي السعودي، فإن سر نجاحها يكمن في قيامها على مهنية متطورة وعلى أداء متقن لمحرري ومقدمي

نشرات الأخبار والمراسلين وكذا المستوى الممتاز للبرامج الحوارية الإخبارية، كما يكمن هذا النجاح أيضا في تجسيد "الجزيرة" لشعار "الرأي والرأي الآخر" وفتح هامش للحرية من خلال آفاق واسعة للحوار، وتمكنت من تجاوز اللغة الخشبية التي اعتادت التلفزيونات العربية هو جهاز إعلامي إخباري فعلا وليست أداة دعائية فقط. ولقد استمرت "الجزيرة" في الصعود والانتشار رغم الضغوطات التي مورست على إدارتها، وشكلت هذه الاستمرارية دفعا لتحريك إمكانية بروز قنوات تلفزيونية أخرى على مستوى العالم العربي.

ورغم هذا فالجزيرة" قامت بتكسير ما تعتبره الأنظمة العربية "تابوهات" يمنع الحديث عنها أو يتم تناولها بشكل خاطئ بهدف تضليل الشعوب ومحاولة كسب الخارج، ولذلك حينما تعمدت الجزيرة طرح شتى القضايا العربية بحرية وبطريقة مباشرة وصريحة لا تعتيم فيها ولا تضليل وسمحت لكل الآراء بالتعبير بحرية بما فيها آراء المعارضة، وآراء الأنظمة، هذه الأخيرة أبدت انزعاجها الشديد من الحصص التي تقدمها "الجزيرة" وبالأخص برنامج "الاتجاه المعاكس" و"أكثر من رأي" و"بلا حدود"، وألصقت بها عدة تهم كالتشويه والقذف وتهديد أمنها الداخلي، ومعاداتها، حتى أنها وصفت من طرف بعض الجهات بأنها "قناة إسرائيلية" ناطقة باللغة العربية، وتتكفل بالتطبيع مع إسرائيل، ووصفها البعض الآخر بالأصولية. وقال البعض الآخر أنها قناة إرهابية، والتي فندت ذلك المخرجة جيهان نجيم في فيلمها غرفة

التحكم حول مهنية الجزيرة، وقدرتها على منافسة القنوات الغربية والتفوق عليها، في مد المشاهد بالحقيقة، من خلال برنامج بلا حدود.

إلا أن هذه الضغوط تعمقت أكثر على القيادة القطرية في الحرب على أفغانستان وعلى العراق، ولكن هذه المرة من الولايات المتحدة الأمريكية، التي أرادت الهيمنة على الصورة وتضليل الشعوب كعادتها في حروبها الماضية. ولاستمرارية هذه الرسالة الإعلامية الراقية التي أفادت الأمة العربية الإسلامية على الأقل في نقل الحقيقة وعدم تضليل الشعوب، فكان لابد من الانحناء للعواصف العاتية في بعض المحطات وبعض المواقف، حتى لا تكسر شوكة القناة. فكانت القيادة الوسطى للجيش الأمريكي في قطر في وجهة نظري الخاصة.

الفصل الرابع

تحليل الرسالة السمعية البصرية: مثال الفيلم

فيلم رشيدة



وصف الرسالة

أ – المرسل: فيلم رشيدة أحدث أفلام الممثلة ابتسام جوادي والمخرجة يمينة بشير الشويج الذي يعتبر الأول الذي نال شهرة بحوزه على 14 جائزة دولية في مهرجان الإسكندرية السينمائي وفيلم رشيدة من الأفلام التي أنتجت عام 2002 بالاشتراك بين الجزائر وفرنسا حيث كان سيناريو الفيلم من إخراج يمينة بشير الشويخ والمونتاج كذلك.

والتصوير لمصطفى بن ميهوب، وقد قام بالتمثيل كل من بطلة الفيلم ابتسام جوادي في دور رشيدة بهية راشدي بدور الأم، محمد رماس، رشيدة مسعودان، آمال الشويج.

ومن بين الصحف العربية التي تحدثت عنه جريدة الوطن الإسلامي.

ب- الرسالة:

فيلم أنتج في عام 2002، مدة عرضه ساعة و40 دقيقة Rachida رشيدة والمخرجة يمينة بشير شويخ

دراسة سيمولوجية

رشيدة الفتاة الشابة التي تعمل بالعاصمة في إحدى المدارس الابتدائية كانت تعيش حياة طبيعية بسيطة تملأها الأحداث العادية، من أسرة متواضعة تعيش في كنف رعاية الأم الحنون.

هذه الفتاة تتعرض لإحدى المواقف التي تغير حياتها جذريا ألا وهي تعرضها لمحاولة الاغتيال من طرف عصابة إرهابية، والمفرع في الأمر أن أحد هؤلاء العصابة من معارفهم فالحادث تم بعد رفض رشيدة لوضع القنبلة في المدرسة التي تعمل بها، فقد تأزمت الحالة النفسية لرشيدة بعد الحادثة المريعة، ثم بعد ذلك تنتقل الأسرة الصغيرة المكونة من رشيدة وأمها إلى قرية مجاورة للعاصمة تستمر رشيدة في حالة الانغلاق والانطواء على نفسها إلى حين إتيان زميلتها ابتسام بعقد عمل لها بمدرسة القرية، تستأنف رشيدة حياتها من جديد لكن الواقع شاء غير ذلك فتبقى تعاني من الصدمات المتكررة اثر العمليات الإرهابية التي تحدث يوميا في هذه القرية مما ساعد على تولد إحساس الحزن والحقد في نفسية رشيدة وخلق لديها شعورا بالخوف من المجهول وما يخبؤه الغد وبهذا أصبحت رشيدة رهينة التشاؤم والحسرة للأوضاع

السارية في الجزائر وخصوصا بعد الحادثة الأخيرة التي تعرضت لها القرية المتمثلة بتعرض إحدى عائلاتها أثناء إقامتها لحفل زفاف ابنتهم حيث قامت مجموعة إرهابية بالتهجم على الفرح وخطف العروس وقتل الكثير من المعازيم وكل هذه العوامل ساهمت في الوضعية التي آلت إليها رشيدة فكانت تتهرب بالاستماع إلى الأغاني العاطفية خصوصاً أغاني المرحوم حسني، ما نستشف منه نقص العاطفة وافتقاد الشعور بالأمان والطمأنينة فكما قلنا بسبب الحادث الذي تعرضت له القرية مؤخرا فالفرحة لم تكتمل لسكان القرية وتحول الفرح إلى مأتم.

من خلال هذه اللمحة الموجزة نستدرك أن رشيدة ما هي إلا نموذج عن أسرة من ألاف الأسر الجزائرية التي عاشت ويلات الإرهاب الذي حول حياة الجزائريين إلى رعب وفرع دائمين.
لكن إصرار رشيدة على البقاء وتحكمها بالخوف بداخلها وتحدي الموت كانت عوامل أساسية في بقاء بصيص من الأمل في نفسية رشيدة بصفة خاصة وفي نفوس الجزائريين عموما.

فالمخرجة يمينة تمكنت من التطرق إلى بعض تفاصيل العنف الذي ينساق وراءه البعض من دون أي إيديولوجية أو مبرر عقلاني مشيرة إلى أنها استطاعت أن تروي قصة تطرح مجموعة من التساؤلات:

لماذا وصلت الجزائر إلى هذه الدرجة من الإرهاب والعنف ؟

ولماذا يلتحق الشبان بالإرهابيين ؟ وما الذي يدفعهم لذلك ؟

كل هذه التساؤلات عالجها الفيلم ولكن ليس بصورة شاملة، فوضع رشيدة وإصرارها على التحدي خاصة أن المرأة في تلك العشرية السوداء كانت أكبر ضحية حيث أن المجتمع الجزائري بحكم العادات والتقاليد ينظر إلى المرأة كرمز للشرف والمحافظة على العرض، ورشيدة كانت مثال المرأة الجزائرية المعروفة بتضحياتها عبر مراحل التاريخ أكبر مثال على ذلك دور المرأة في الثورة الجزائرية ومساندتها للرجل وتحملها لكل المعاناة وإصرارها على البقاء والمحافظة على الشرف أو الموت بشرف

الخاتمة:

تعتبر السينما وسيلة اتصال جماهيرية، وهي فن التعبير عن الواقع بإبداع وقد ساهمت هذه الأخيرة في نشر الثقافة والإبداع الفكري وهي وسيلة توعية إن كانت هادفة أو ذات مضمون اجتماعي بحيث تعبر عن ما في المجتمع من انحرافات وكيفية معالجتها.

ولكننا نلاحظ عدة سلبيات في السينما من أفلام ساقطة مضمونها الجنس، الشذوذ، الانحطاط الخلقي وما يتركه في المجتمع من انطباع وتأثير سلبي، ولهذا يجب أن ننتقي من السينما ما هو أصلح وأفيد ونبتعد عن أفلام الشعرات الفارغة.

فالسينما يجب أن تأخذ كل الأبعاد السياسية والاقتصادية والاجتماعية مثلا الشعب الفلسطيني وما يعانيه من انحطاط في كل المجالات، آفة المخذرات وكيفية محاربتها، وتوجيه الإعلام حسب الفائدة العامة.

مقاربة سيميولوجية لفيلم شاطئ النجاة

لروبرت زيمكس Cast Away



تمهيد

تعتمد الآراء التي قدمناها حول الدراسة السيميولوجية للفيلم الروائي على رؤيتنا له وتقييمه كعملية تركيبية تسمح قواعدها بخلق أشكال يتصل فيها الفكر الشخصي والشعور باستمرار مع تجربتنا المشتركة للعالم، في وجهة النظر هذه تعدل مواقف المخرج والجمهور

موضوعية الكاميرا باستمرار لكنها لا تهيمن عليها بحيث تصبح (الحقيقة) مفهوما والشيء رمزا ويقارب التجريدي من خلال المجسد، ويأخذ الخاص دلالة أكبر وأعمق بينما يستبقي التأثير الكامل لخصوصيته ويشحن كل من المخرج والجمهور السجل الموضوعي بتوترات استجابة شخصية حميمة ما نراه هنا كما في أي مكان أخر هو نتاج ما نبحث عنه. وسوف تسيطر معاييرنا على الحكم بالضرورة وهذا لا يحد بأية طريقة من حرية المخرج. فالأحكام النقدية هي ملك للنقاد كما هي القرارات الفنية ملك للفنان ولا تكون حرية مقيدة بحريتنا في تعريف الظروف التي نعتبر فيها عمله قيما. إلا إذا أراد ذلك وإذا كان المرء سيشغل نفسه بأية أداة من أجل هذه الأداة فهذا يعود إلى قراره الشخصي يمكن أن يفرر أن أهدافه السياسية والعرقية والدينية أو حتى الصحية تمتلك أهمية طاغية بحيث سيعبر عن إعجابه بأي فيلم يبدو كأنه يعزز تلك القيم بغض النظر عن التكامل الشكلي. وأن السينما لاتهمه([303]) إلا كدعاية أخلاقية أو كعرض بسيط محكم. فما نريده من الأفلام هو مسألة شخصية.

TITLE:*Cast Away*

YEAR OF RELEASE : 2000

---

[303])في. اف. بيركينز. ترجمة أسامة إسبر : **الفيلم كفيلم فهم الأفلام و تقييمها.** منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما. سورية. دمشق ، ط 1 2002.ص255.

CLASSIFICATION : M

DIRECTOR : Robert Zemeckis

STARRING : Tom Hanks, Helen Hunt

FILM REVIEW: Tom Hanks stars as Chuck Noland, a FedEx courier executive who spends his life travelling from one location to the next. His life is fast-paced & is ruled by the clock. He is spending less & less time with his girfriend Kelly (Helen Hunt), putting his professional life ahead of his personal life. Chuck's life takes a turn for the worst one night, when the plane he is travelling on crashes & he is left stranded on a deserted island. He now has to fight for survival. Basic needs such as food, water & shelter become the priorites in his life changing existence. Hanks is excellent in the role. Cast Away is gripping entertainment from start to finish.[304]

شاطىء النجاة Cast Away

1- وصف الرسالة

أ - المرسل :

شاطىء النجاة أحدث أفلام الممثل توم هانكس Tom Hanks والمخرج **روبرت زيمكس** Robert Zemeckis واللذين سبق أن قدما معا (فورست جامب) عام 1993 ورغم أنه لم يرشح لأوسكار أحسن فيلم عن مسابقة الأكاديمية الأمريكية الشهيرة إلا أن شاطىء

---

304 :\HOLLYWOOD TEEN MOVIES CAST AWAY.htm

النجاة من الأفلام الأمريكية التي أنتجت في عام 2000 ولم تكن مفاجئة أن يرشح بطله توم هانكس لأسكار أحسن ممثل وهو الذي سبق وفاز مرتين بالجائزة[305].

وليس من الغريب أن يخوض المخرج **روبرت زيمكس** هذه المغامرة الفنية فهو من كبار المخرجين الذين حاولوا ونجحوا في استخدام التطورات التكنولوجية في صناعة الأفلام في عصر الكمبيوتر على نحو جمالي أو بالأحرى لصنع جماليات جديدة للتعبير السينمائي وليس لمجرد الإبهار الشكلي الذي تقترب فيه الأفلام من ألعاب الكمبيوتر إنه مخرج ثلاثية العودة إلا المستقبل أعوام 1975 و1989 و1990 والأرنب روجرز 1987 وهي الموت 1992 وفورست جامب 1993 واتصال 1997 والفيلم الجديد للمخرج الموهوب الذي والذي ولد في شيكاغو عام 1952 من أكبر مغامراته الفنية إن لم يكن أكبرها حيث لايعتمد على التكنولوجيا الصوت والصورة المتطورة كما في أفلامه السابقة والأهم أن الفيلم عن بطل وحيد في جزيرة من دون أحداث مثيرة مثل التي اعتاد عليها الجمهور في أغلب أفلام التسعينات الناجحة.

وقد ذكرت فارايتي مجلة صناعة السينما الأولى في العالم عند بدىء عرض الفيلم في بداية ديسمبر 2000 ، يمثل مخاطرة على الصعيدين

---

[305] سمير فريد. **مخرجون و اتجاهات في السينما الأمريكية**
منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما سورية دمشق : ط1 . 2001.ص266.

الفني والتجاري ولكن الفيلم الذي أنتجته شركة سيبليبرج دريم واركس حصد في ثلاث شهور أكثر من 300 مليون دولار داخل وخارج أمريكا مما يؤكد صحة نظرية هوليود الأساسية وهي أن جمهور السينما متنوع وبالتالي يمكن نجاح كل أنواعالأفلام وليس فقط الأفلام التي يقال عنها مضمونة النجاح[306].

ب ـ الرسالة :

شاطىء النجاة Cast Away

فيلم أنتج في 2000 مدة عرضه 134دقيقة، لمخرجه **روبرت زيمكس** Robert Zemeckis

ج ـ محاور الرسالة:

تبدأ أحداث الفيلم عام 1995 وتستمر إلى عام 2000 الذي عرض فيه وينقسم السيناريو إلى ثلاث أقسام **القسم الأول** في نيويورك حيث يعيش تشوك توم هانكس مع زوجته كيلي هيلين هنت ثم موسكو حيث يعمل تشوك في إدارة فرع شركة فيدرال اكسبريس للبريد الدولي السريع **والقسم الثاني** في الجزيرة التي عاش فيها وحده أربع سنوات **القسم الثالث** في نيويورك مرة أخرى بعد أن أنقذته بالصدفة سفينة عابرة في محيط الأطلنطي.

---

306 سمير فريد. **مخرجون و اتجاهات في السينما الأمريكية**
منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما سورية دمشق : ط1 . 2001.ص266.

البداية في النيويورك وموسكو تعبير عن المعاصرة والنهاية 2000 لا تعبر عن المعاصرة فقط وإنما عن دلالة العام المتمم للقرن العشرين حيث حققت الحضارة الحديثة ثورة التكنولوجيا الكبرى التي نقلت الإنسانية إلى عصر الجديد ومع ذلك فإن أسئلة الإنسان الأساسية عن الحياة والوجود لا تزال هي ذات الأسئلة وذلك وهو مضمون الفيلم الأعمق.

2 ـ مقاربة نسقية :

أ ـ النسق من الأعلى {الرسالة}:

شاطىء النجاة أحدث أفلام المخرج روبرت زيمكس والذي سبق أن قدم فورست جامب عام 1993 ورغم أنه لم يرشح لأوسكار أحسن فيلم عن مسابقة الأكاديمية الأمريكية الشهيرة إلا أن شاطىء النجاة من الأفلام الأمريكية التي أنتجت في عام 2000.

ب ـ النسق من الأسفل {الدعاية} :

وقد ذكرت (فارايتي) مجلة صناعة السينما الأولى في العالم عند بدء عرض الفيلم في بداية ديسمبر 2000، أنه يمثل مخاطرة على الصعيدين الفني والتجاري ولكن الفيلم الذي أنتجته شركة سيبليبرج دريم واركس حصد في ثلاث شهور أكثر من 300 مليون دولار داخل وخارج أمريكا مما يؤكد صحة نظرية هوليود الأساسية وهي أن جمهور السينما متنوع وبالتالي يمكن نجاح كل أنواعالأفلام وليس فقط الأفلام التي يقال عنها مضمونة النجاح[307].

3 ـ مقاربة ايقونولوجيا :

أ ـ المجال الثقافي الاجتماعي :

ـ هوية الرسالة الفنية :

شاطىء النجاة أحدث أفلام الممثل توم هانكس والمخرج روبرت زيمكس واللذين سبق أن قدما معا فورست جامب عام 1993 ورغم أنه لم يرشح لأوسكار أحسن فيلم عن مسابقة الأكادمية الأمريكية الشهيرة إلا أن شاطىء النجاة من الأفلام الأمريكية[1] التي أنتجت في

---

[307] سمير فريد. **مخرجون و اتجاهات في السينما الأمريكية**
منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما سورية دمشق : ط1 . 2001.ص266.

عام 2000 ولم تكن مفاجئة أن يرشح بطله توم هانكس لأوسكار أحسن ممثل وهو الذي سبق وفاز مرتين بالجائزة[308]

توم هانكس في شاطيء النجاة يقدم عزفا منفردا في فن التمثيل لمدة تزيد عن نصف مدة عرض الفيلم 134دقيقة حيث يبدع ويتألق ويقدم درسا في فن التمثيل لم يسبق له مثيل وقد استغرق تصوير الفيلم أكثر من سنة حتى يتاح للممثل أن يغير وزنه وتكوينه الجسدي بعد أن تعرضت الشخصية التي يمثلها لحادث سقوط طائرة واضطر للحياة وحيدا في جزيرة معزولة لمدة أربع سنوات[309]

ـ السنن التضمينية :

ولكن هناك قراءة الثالثة للفيلم تحيله إلى عمل فني كبير له أبعاده الميتافيزيقية ما وراء الواقع التي تثير لتأمل في الحياة ووجود الإنسان في الكون.

ب ـ مجال الإبداع الجمالي في الرسالة :

من أكبر مغامراته الفنية إن لم يكن أكبرها حيث لايعتمد على التكنولوجيا الصوت والصورة المتطورة كما في أفلامه السابقة والأهم

---

[308] سمير فريد. **مخرجون و اتجاهات في السينما الأمريكية**
منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما سورية دمشق : ط1 . 2001.ص266.
[309] المرجع نفسه ص267.

أن الفيلم عن بطل وحيد في جزيرة من دون أحداث مثيرة مثل التي اعتاد عليها الجمهور في أغلب أفلام التسعينات الناجحة[310].

4 ـ مقاربة السيميولوجية :

أ ـ مجال البلاغة والرمزية في الرسالة :

وقد ذكرت فارايتي مجلة صناعية السينما الأولى في العالم عند بدىء عرض الفيلم في بداية ديسمبر 2000 ، يمثل مخاطرة على الصعيدين الفني والتجاري ولكن الفيلم الذي أنتجته شركة سيبليبرج دريم واركس حصد في ثلاث شهور أكثر من 300 مليون دولار داخل وخارج أمريكا مما يؤكد صحة نظرية هوليود الأساسية وهي أن جمهور السينما متنوع وبالتالي يمكن نجاح كل أنواع الأفلام وليس فقط الأفلام التي يقال عنها مضمونة النجاح ومثل أي فيلم هوليودي هناك أكثر من قراءة لفيلم شاطيء النجاة الذي كتبه ببراعة ويلم بروويلس في قراءة الأولى إنه ميلو دراما عن رجل يتبادل الحب بعمق مع زوجته ولكنه عندما يختفي عنها أربع سنوات يعود وجودها وقد تزوجت من رجل آخر وأجبت منه والقراءة الثانية أنه معالجة جديدة لفكرة رواية روبنس كروزو والمعرفة والتي يعتبرها البعض من كلاسيكيات أدب الطفل عن الرجل الذي غرقت سفينته واستطاع أن ينجو وعاش في

---

[310] بيير مايو ترجمة قاسم المقداد **الكتابة السينمائية** . منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما دمشق 1997.ص65.

جزيرة بعيدة عن الحظارات الحديثة ولكن هناك قراءة الثالثة للفيلم تحيله إلى عمل فني كبير له أبعاده الميتافيزقية ما وراء الواقع التي تثير لبتأمل في الحياة ووجود الإنسان في الكون تبدأ أحداث الفيلم عام 1995 وتستمر إلى عام 2000 الذي عرض فيه وينقسم السيناريو إلى ثلاث أقسام القسم القسم الأول في نيويورك حيث يعيش تشوك في توم هانكس مع زوجته كيلي هيلين هنت ثم موسكو حيث يعمل تشوك في إدارة فرع شركة فيدرال اكسبريس للبريد الدولي السريع والقسم الثاني في الجزيرة التي عاش فيها وحده أربع سنوات القسم الثالث في نيويورك مرة أخرى بعد أن أنقذته بالصدفة سفينة عابرة في محيط الأطلنطي.[311]

البداية في النيويورك وموسكو تعبير عن المعاصرة والنهاية 2000 لا تعبر عن المعاصرة فقط وإنما عن دلالة العام المتمم للقرن العشرين حيث حققت الحضارة الحديثة ثقورة التكنولوجيا الكبرى التي نقلت الإنسانية إلى عصر الجديد ومع ذلك فإن أسئلة الإنسان الأساسية عن الحياة والوجود لاتزال هي ذات الأسئلة وذلك وهو مضمون الفيلم الأعمق. في حياته وحده على الجزيرة المعزولة القاحلة إلا من أشجار جوز الهند يعبر تشوك عن الإنسان في نشأته الأولى عندما أنزل إلى أسفل السافلين وكيف استطاع بقوة غريزة البقاء أن يعيش

---

[311] هيثم حقي. **بين السينما و التلفزيون.**
دار الجندي للنشر و التوزيع سورية دمشق . ط1. 1998.ص69.

ويستمر في الحياة محققا الخلاص الجسدي بالتحايل للحصول على الطعام والماء والمأوى ثم اكتشاف النار وبدافع من تلك الغريزة يصنع تشوك طوافة من الأخشاب يخوض بها مياه المحيط وأمواج المتلاطمة العنيفة على أمل النجاة مفضلا ذلك الموت وحده في الجزيرة بالفعل ينجح الانتصار على الطبيعة ويعبر تشوك في نفس الوقت عن الحاجة الإنسان إلى الأخر حتى أنه يرسم على الجدران الكهوف مثل الإنسان الأول ويصنع من كرة ألقت بها الأمواج من طرود طائرة شركة البريد التي سقطت وجه إنسان يطلق عليه ويلسون لكي يتحدث معه بل إنه يصنع هذا الوجه من دم يده التي جرحت، فتح تشوك كل الطرود التي ألقت بها الأمواج ما عدا طرد واحد وجد عليه رسما لجناحين وكان هذا هو الطرد الوحيد الذي حمله معه على الطوافة وأوصله إلى عنوانه في أمريكا بعد إنقاذه وعودته إلى الحياة العصرية مرة أخرى وهذا الرسم يعبر عن حاجة الإنسان إلى الخلاص الروحي أيضا سواء نجح في التوصل إليه أم فشل ويؤكد ذلك أن تشوك لا يوجد أحدا في المنزل المرسل إليه أم فشل ويؤكد ذلك أن تشوك لا يوجد أحدا في المنزل المرسل إليه الطرد وعندما يقف في مفترق طرق في مشهد النهاية ترشده امرأة في مفترق الطرق وتبدو حاجة الإنسان إلى الخلاص الروحي وبحثه عنه في الحب الذي يكنه تشوك لزوجته كيلي فبفضل هذا الحب عاش على الجزيرة وكان من دوافع صراعه من أجل البقاء ونجاحه في النجاة وزواج كيلي في غياب تشوك يطرح السؤال عن

الأخر وعن الحب وعن المجتمع لقد أحبته ولا زال تحبه ولكنها لا تستطيع الحياة معه بعد زواجها وإنجابها من زوجها وها هو يجد نفسه وحيدا مرة أخرى كما كان في الجزيرة وكأن الوحدة في قدر الإنسان وتصل براعة السيناريو إلى الذروة في المشهد[312] الذي يقول فيه تشوك بعد عودة إنه حاول الانتحار على الجزيرة ولكن الأغصان التي علق بها المشنقة لم تحتمل ثقل جسده وهذا الحديث يفسر لقطة شاهدناه فيها وهو يستكمل أحبال الطوافة بحبل على شكل مشنقة بنزعة من شجرة عالية وعدم تجسيد محاولة الانتحار هنا والاكتفاء بذكرها في الحوار بعد نجاته ينفي عن الفيلم الطابع الميلودرامي ليصبح عملا يثير تأمل العقل ويحلق بالروح في أن واحد.

[312] جاك اومون . ميشيل ماري ترجمة انطون حمصى. **تحليل الأفلام** منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسنيما دمشق 1999.ص95.

خلاصة

إن هذه الجولة في الدراسات السيميولوجية المتعددة (تاريخ نظريات، تركيبات، مقاربات، وغيرها..)، مكنتنا من دراسة الحالة الراهنة والمتقدمة جدا للسيميولوجيا، على ما كانت عليه أيام دي سوسير وشارل بيرس. ولعل ما يبرر ذلك هو مشروعية البحث السيميائي للرسالة البصرية، والاكتساح الملفت الذي فرضته الصورة بتجلياتها وأشكالها المختلفة في حياتنا اليومية. فهي في البيت بدون استئذان، في الشارع، في المؤسسة، في الأسواق. فالمجتمع والثقافات السائدة تقوم بتطبيع البعد الرمزي والثقافي والإيديولوجي للصورة على حد قول Barthes.

فإن اللجوء إلى المقاربة السيميولوجية يعد خطوة ضرورية وهامة في الكشف عن القيم الدلالية، والعلامات المسننة،لأن السيميولوجية جاءت لتقريب العلوم الإنسانية من حقل العلوم التجريبية؛ أي أنها رياضيات العلوم الاجتماعية والإنسانية، وإعادة المعنى غير المرئي للصورة والإنسان والتاريخ. وإن مجمل الدلالات التي تثيرها الرسالة البصرية من خلال بعديها الأيقوني والتشكيلي ليست وليدة مادة تضمينية دالة ومعاني قارة ومثبتة في أشكال لا تتغير، بل إنها أبعاد أنثروبولوجية واجتماعية وفطرية إنسانية.

ولهذا فالألوان والأشكال والخطوط تتسرب إلى الصورة محملة بدلالتها السابقة، فالأحمر في الصورة موجود باعتبار دلالته السابقة لا باعتبار وجوده المادي كلون ضمن ألوان أخرى، وكذلك الأمر مع الأخضر والأزرق والأبيض. وما يصدق على اللون يصدق على الشكل الهندسي(المربع أو المثلث أو المستطيل أو الزوايا)، فلهذه الأشكال دلالات أخرى غير التشكيل الهندسي لفضاءات مقتطعة من كون لا حد له. وهذه الدلالات تغني البعد الأيقوني وتنوع من دلالاته. وما يصدق على البعد التشكيلي يصدق على البعد الأيقوني، فالخطاب الثقافي هو الذي يحول الوجه والإيماءة والعضو إلى بؤرة لإنتاج الدلالات وتحديد أنماط استهلاكها، وكما أشرنا إلى ذلك في فقرات هذه الدراسة، نحن في حاجة إلى معرفة كبيرة لإدراك كل الإيحاءات التي تثيرها إيماءة عجلى أو نظرة متوسلة أو ابتسامة معلقة على شفاه حزينة.

فإذا كان المستوى الأول من القراءة يرتبط بإدراك الرسالة البصرية في أبعادها الفنية والتشكيلية والتقنية، وينحصر في التعامل مع ظاهرية الصورة في استقلال عن فاعلها، فإن المستوى الثاني يرتبط بالتدليل أو التأويل، أي (الحديث عن قيم دلالية تعد الصورة مهدا لها، أي تقديم الصورة من أجل التمثيل لقيمة ما أو قيم ما). وبالتالي القاعدة الأساسية، التي يتبعها السيميائي في تركيب الصورة ابتداء من شكلها،

إلى تنظيمها الداخلي والتنظيم الجمالي واستخدام الألوان وعمق الصورة:

ملخص لهذا الكتاب باللغة الفرنسية

La sémiologie de l’image

- préface.
- Introduction
- Première chapitre : les concepts de la sémiologie

le signifiant et signifié linguistique:Nous pouvons distinguer trois caractéristiques différentes, mais interdépendantes, du rapport entre signifiant et signifié. On voit le premier rapport est arbitraire signifie qu'il n'y a pas plus de raison liée au signifié ou au signifiant qu'il soit tel qu'il est qu'autrement. Le signifié du mot 'table' pourrait tout aussi bien être exprimé par d'autres signifiants. D'ailleurs, pour un même signifié (ou des signifiés voisins), les signifiants varient d'une langue à l'autre. Et on voit aussi le rapport entre signifiant et signifié est nécessaire en ce que le signifiant ne serait pas décodable (et donc le signe ne fonctionnerait pas) si ce rapport n'existait plus. Et enfin, le rapport entre signifiant et signifié est conventionnel, en ce qu'il est établi par les conventions linguistiques valables dans la communauté concernée et ne peut être changé sans l'établissement, dans cette communauté, d'une nouvelle convention.

la relation entre le message linguistique et le message visuel.Une analyse des signes d'une langue ne peut être réduite à une simple articulation signifiant-signifié. Le fonctionnement des signes repose sur l'articulation entre plusieurs plans, parmi lesquels :

– la forme graphique
– la forme phonologique
– la forme morphologique
– la forme syntaxique (notamment catégorie morphosyntaxique)
– la forme sémantique

Ainsi, la forme graphique s'articule avec la forme phonologique dont elle est une transcription fondamentalement arbitraire. Mais la correspondance entre forme phonologique et forme graphique peut être complexe. A une même forme phonologique peuvent correspondre plusieurs formes graphiques différentes.

La forme phonologique elle-même donne lieu à des réalisations phonétiques différentes. Une même forme casuelle (qui relève du plan morphologique) peut avoir des valeurs syntaxiques et sémantiques différentes. Une même forme phonologique peut correspondre à des valeurs morphosyntaxiques différentes.

- Deuxième chapitre : sémiologie de l'image

Les travaux portant sur la sémiologie de l'image, sur sa lecture, sa structure, sur les conditions socio-psychologiques de son émission ou de sa réception, sont nombreux, très variés puisque entrepris aussi bien par des psychologues que par des linguistes, des journalistes, des photographes, des peintres ou des publicitaires. On va lancer sur les trois référents de l'image que sont les langages, le réel, le sujet et ses "fantasmes". Et on rend compte de la complexité de la production-réception des images. L'image est constituée d'un ensemble de langages en interaction. L'image visuelle est elle-même constituée par l'articulation de codes différents (formes, couleurs, cadrages, etc). L'image peut être aussi sonore (bruits, musique, paroles, silence) qui ont aussi leurs propres codes (intensité, hauteur, etc). De plus en plus, le langage verbal (oral, écrit) associé à l'image, est à l'origine d'images complexes où les langages sont en interaction les uns avec les autres. La particularité de l'image, c'est qu'elle entretient toujours un rapport avec le réel du monde ou de l'imaginaire. Ce rapport est plus ou moins d'ordre

analogique ou symbolique. Toutefois, ce qui différencie le signe iconique du signe verbal arbitraire est bien cet effet de figuration plus ou moins concrète qui renvoie le récepteur à des éléments du réel.
Le troisième référentiel de l'image, c'est le sujet qui la regarde et en construit les significations. Ce sujet engage en effet dans la réception de l'image de multiples compétences telles que la vision, la perception, la reconnaissance, la compréhension, l'imagination, l'investissement personnel. Et on insiste particulièrement sur le travail intellectuel que permet le langage verbal dans la réception des images. E. Benveniste (1966) distingue par exemple le rôle de la parole pour "mettre en parallèle" images et langage verbal, en essayant de traduire, de dire la même chose avec des mots. Mais un autre rôle de la parole est essentiel en particulier à l'école quand elle sert à analyser, interpréter, mettre en relation les divers éléments de l'image pour mieux la comprendre. Enfin, il est aussi possible de créer "en correspondance" un texte à partir d'une image, en essayant de trouver avec les moyens propres au langage verbal certains effets esthétiques créés grâce aux signifiants de l'image: le poète Jean Tardieu, qui a créé des textes à partir des aquarelles de Jean Bazaine, n'a essayé ni de traduire, ni d'expliquer mais de trouver avec le pouvoir propre des mots une correspondance avec la peinture.

- troisième chapitre : l'analyse des messages visuels.

le contexte de production et de réception des images**.** le contexte de production et de réception, inscrit bien les trois référentiels de l'image dans un contexte de production qui décrit le chemin de "l'image source" avant qu'elle ne parvienne au récepteur: l'image est toujours inscrite dans des dispositifs de présentation, de sélection, de "conditionnement", de circulation. et la grille d'analyse

peut donner une grande satisfaction dans le domaine de réception. A qui et à quoi sert un album de photos familial? Qui va le regarder? Quand? Qui a traité et disposé les photos dans l'album? A la télévision, comment s'effectue la sélection des images retenues pour leur présentation dans un journal télévisé, quand vont-elles être présentées dans le temps, quelle sera la durée consacrée, les images seront-elles accompagnées ou non d'un commentaire, fait par qui? C'est celui qui est à la base de l'image source qui a fait un certain nombre de choix plus ou moins conscients au niveau du réel retenu, des codes sollicités, des effets à obtenir pour le futur récepteur. Mais cette "image-source" va être inscrite dans un processus complexe de production privée ou professionnelle, artisanale ou de masse, avec les médias. P. Schaeffer a montré comment derrière le dispositif apparent de présentation des images à la télévision, il existe des "milieux autorisés" (pouvoirs économiques, politiques, sociaux, culturels) qui exercent leurs influences sur le collectif de production. Le téléspectateur bien souvent n'a pas conscience de la façon dont les images initiales ont été ainsi traitées en fonction d'un certain nombre de contraintes.

Selon les périodes de l'histoire de l'enseignement des images, certaines zones de ce schéma ont été activées: on va voir par la suite que l'institution scolaire a privilégié par exemple tantôt la représentation du réel, tantôt les langages de l'image, et que ce n'est que très récemment que le sujet récepteur ainsi que le contexte de production-réception ont été pris en compte.

Tout le problème est d'aider les enseignants à prendre conscience des choix qu'ils ont faits, des zones de ce schéma sélectionnées ou ignorées, des enjeux sous-jacents à ces choix.

المراجع والمصادر

ابن سينا. العبارة. (ت) محمود الخضيري. القاهرة .1970.

ابن فارس .معجم مقاييس اللغة. دار الفكر.1979.

ابن هلال العسكري.الفروق في اللغة .دار الافاق الجديدة .بيروت. ط4. 1963.

أحمد مؤمن. اللسانيات النشأة والتطور، بط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.1996.

أدهم .محمود . مقدمة إلى الصحافة المصورة، الصورة الصحفية وسيلة اتصال، د1، مطابع الدار البيضاء.1998.

أسامة عبد الرحيم علي/ فنون الكتابة الصحفية و العمليات الإدراكية لدى القراء، دط، جامعة المنصورة، كلية التربية النوعية قسم الإعلام التربوي 2003، إيراك للطباعة والنشر والتوزيع.1985.

إسماعيل. إبراهيم. الصحفي المتخصص. دار النشر والتوزيع القاهرة. الطبعة الأولى 2001.

الأصفهاني الراغب. مفردات في غريب القران .(تر)محمد احمد خلف الله .مكتبة الانجلو المصرية.مادة (دل).

اومون . ميشيل ماري. ترجمة انطون حمصى. تحليل الأفلام منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة.1998.

بارت .رولان (تر)، د. عبد السلام بن عبد العالي / درس السيميولوجيا، ط2، المغرب، دار توبقال للنشر، 1986.

بارت. رولان (تر)، د. عبد السلام بن عبد العالي / درس السيميولوجيا، ط2، المغرب، دار توبقال للنشر، 1986.

بيير. مايو ترجمة قاسم المقداد الكتابة السينمائية .منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما دمشق 1997 .

تر: عبد الحميد بورايو. مدخل إلى السيسيولوجيا (نص ـ صورة). ديوان المطبوعات الجامعية. جامعة الجزائر 1995.

الجرجاني. دلائل الإعجاز .دار المعرفة. بيروت. **1984**.

الجرجاني. على بن محمد، التعريفات، دار الكتاب المصري، القاهرة ، ط**1** ، **1991** .

جرمان. كلود /ريمون لوبلون(تر) د. نور الهدى الوشن/ علم الدلالة ط**1** ومنشورات جامعة قارا يونس بن غازي **1997**.

جيرو.بيير،علم الاشارة، (تر) منذر عياشي، دار طلاس للدراسات، دمشق، ط، **1988**.

حساني. احمد ، مباحث في اللسانيات ،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،**1994**.

حنون مبارك ، دروس في السيميائيات، دار توبقال دار البيضاء ، المغرب، ط**1**. **1987**.

د. بهنسي .عفيف. تاريخ الفن في العالم – مطبعة الشركة العربية سنة **1966** .

د. بن مالك. رشيد. السيميائية أصولها وقواعدها. منشورات الاختلاف. سنة **2002**. ص**21**.

د. شلق .علي:الفن والجمال ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ،ط**1**، **1982**.

د. فضل. صلاح / قراءة الصورة وصور القراءة./دار الشروق.القاهرة. ط**1.1997**.

د. هبو أحمد : الأبجدية : الكتابة و أشكالها عند الشعوب . سورية اللاذقية ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، ط**1** ، سنة **1984** .

د.محمود مصطفى، أسرار العيون، مطابع إقرأ بيروت. لبنان.**1995**.

د/ عناني .محمد. المصطلحات الادبية الحديثة. الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان. القاهرة.**1996**.

زينات. بيطار، غواية الصورة في النقد والفن، المركز الثقافي العربي للنشر و التوزيع ط **1** سنة **1993**.

سيدني فنكليشتين – الواقعية في الفن – ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد – الهيئة المصرية العامة للتاليف و النشر ط **1** سنة **1971**.

سيزا قاسم. بحث السيميوطيقا من خلال كتاب مدخل الى السيميوطيقا. دار الياس القاهرة .1986.

الطيب ذبه/ مبادئ اللسانيات البنيوية، دراسة تحليلية استمولوجية،د ط1،دار القصبة للنشر،الجزائر 2001.

عبد العزيز. بن عبد الله،، التعريب ومستقبل اللغة العربية ، معهد البحوث والدراسات العربية، 1975.

عبد الله ثاني قدور.تشكيل رسوم الأطفال وسيميولوجية الاتصال في الفن التشكيلي المعاصر.مطبعة الشباب وهران. سنة 2003.

عدد من المؤلفين ترجمة وتقديم أدميركورية . سيمياء براغ للمسرح دراسة سيميائية منشورات وزارة الثقافة سورية دمشق ..1997.

عياشي. منذر. علم الدلالة، طد،طلاس للدراسات و الترجمة و النشر،دمشق 1988.

الغزالي. معيار العلم . (ت) سليمان دنيا . دار المعارف . القاهرة ط2.(1974..

فاخوري .عادل . علم الدلالة عند العرب . دار الطليعة .بيروت .ط1. 1985.ص13.

في. اف. بيركينز. ترجمة أسامة إسبر : الفيلم كفيلم فهم الأفلام و تقييمها.منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما. سورية. دمشق ، ط 1. 2002 .

كندارتوف (تر) شوقي جلال/ الأصوات والإشارات، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972.

مارتن أسلن. ترجمة أسامة منزلجي تشريح الدراما دار الشروق للنشر و التوزيع عمان ط1 .1977.

مارسيلو. داسكال،الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة،(تر)حميد الحمداني وآخرون، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء،.1987

مارويني .سمير إحسان ، فن التصوير للهواة، دار دمشق سوريا 1979.

مهدي هلال .ماهر.حرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب. دار الحرية بغداد.1980.
نصر عبد العزيز عليان. الفنان الأول. مجلة العربي. العدد. 496. مارس 2000.
نظيف.محمد. ماهي السيميولوجيا .إفريقيا الشرق.ط1 .1994 .ص15.

مجلات وملتقيات

إبراقن. محمود.عناصر البلاغة ونظائرها في البلاغة العربية سيميولوجية السينما : مجلة الاتصال ، العدد، السنة 1996.
فاخوري .عادل / السيمياء عند بيرس، مجلة الدراسات العربية، العدد6، أبريل 1986.
د. مرتاض .عبد الملك / بين السمة والسيميائية، مجلة تجليات الحداثة، جامعة وهران، معهد اللغة العربية، ع2، يونيو 1993.
الحاج صالح .عبد الرحمن: تعليم اللغة العربية في التعليم الأساسي وإمكانية استفادته من البحوث العلمية الحديثة ،رسالة المجلس .1997.
د. لعياضي .نصر الدين.البنيوية، الاتصال، الفضاء الثقافي العربي.المجلة الجزائرية للاتصال، العدد17، جانفي . جوان 1998
عزيزي .محسن / السيميولوجيا الإشكال الإجتماعية عند رولان بارت، مرجع سبق ذكره، ص60
بن مالك .رشيد. البحث السيميائي المعاصر.مجلة السيميائية و النص الادبي. اعمال ملتقى معهد اللغة العربية واداđا جامعة عنابة 17/15ماي1995
امينة رشيد.السيميوطيقا.مفاهيم وابعاد.مجلة فصول ع/3 .1981
خيرة عون. السيميائية والسيميولوجيا. مجلة العلوم الإنسانية. ع/17.جوان 2002.
عيلان .محمد. الفنون الشعبية الجزائرية(واقع وآفاق). مجلة التواصل. العدد6. جوان 2000.

عزيزي.محسن. مقال بلاغة الصورة، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء/ لبنان، العدد **84** سنة **1991** .

المراجع الأجنبية

message photographique, in Obvie et l'obus ; p 11 Le
Mythologies, Paris, Seuil, 1957, p 200 Roland Barthes
Genzel david,/ de la publicité à la communication, opcit, p153
Rhétorique de l'image", in Obvie et l'obus, Seuil, 1982, p 25
Bernard Cocula, Claude Peyroutet/ Sémantique de l’image, opcit. p37-38
Michel Jouve / communication et publicité : théorique et pratique, opcit p109
Genzel david,/ de la publicité à la communication, opcit, p153
Michel Jouve / communication et publicité : théorique et pratique, opcit p109
Laurent gervereau/ voir comprendre analyser les images, Paris, Edition, découverte, 1994
Bernard Cocula, Claude Peyroutet/ Sémantique de l’image, opcit. p37-38
Grreimas **.coutee semiotique** .hedrette.paris.1979.p339
dubois jean.giacomo mothee .guespin louis .dictionnaire de l’inguistique .paris ed librairie larousse 1973.p137.-
baylon christian. Fabre poul**.initiation ala linguistique**. paris.ed.fernand nathan.1975 p3.
jacque durant.**les formes de la communication**. Premier ed.saint-tonne.imprimerie damas. 1984 .p6
grreimas algirdas julieu**.du sens** .ed le seuil..1970.p33.
fages .baptist.pagano christian**.dictionnaire des media** .France.maison mame.1971.p261.
Bernard Brochand, Jacques Lendrevie/ publicitor, op cit, p363

- **المواقع الكترونية**

http://saidbengrad.free.fr/ar/art1.htm

http://www.altshkeely.com/2003/index2003/rainbw.soura2003.html قدور عبد الله ثاني: سيميولوجية التلقي البصري، ومسائلة الرسائل البصرية

http://www.aljabriabed.com/n57_07.htm

http://saidbengrad.free.fr/ar/art1.htm

http://saidbengrad.free.fr/ar/art1.htm

http://www.aljabriabed.com/n57_07.htm

http.www.aljabriabed.com/n57.07.httm

http://www.islamonline.net/Arabic/Science/2002/02/Article5.shtm

الفهرس

381	**الفصل الرابع** **تحليل الرسالة السمعية البصرية: مثال الفيلم**

الأستاذ: قدور عبد الله ثاني أستاذ سيميو
قسم علوم الإعلام والاتصال. جامعة وهرا

. فن الزخرف الإسلامية

. الصحافة الإلكترونية بين العالم العربي والعالم الغربي

. تشكيل رسوم الأطفال وإشكالية سيميولوجية الاتص



(..من هذا سنقرأ الصورة بنى سيميولوجية منتجة للمعنى وبذا تغدو شكلا ابستيمولوجيا مستقلا بذاته وقادرا على التعبير والتأثير ...السيميولوجيا غير العقيمة، المنتجة للمعنى هي التي تندرج في بنى الصورة وطبقاتها وتتجاور مع السيكولوجية من جهة و بأستاطيقا التعبير من جهة أخرى . على هذا ..اقرأ الباحث المثابر في سيميولوجيا الصورة قدور عبد الله ثاني، وأجد جيلا من الباحثين ماانفكوا يجدون في هذه الحفريات في بنى الصورة وعلاماتها ...ما يدفع إلى مزيد من العمل لاستجلاء طبقات المعنى عبر الصورة. الاتجاهات ما بعد الحداثية في هذا الباب لا تؤطر الباحث ولا تقيد كشوفاته، لكنها لا تبيح التهويمات اللامنهجية التي تقود إلى عجمة غير مفهومة وطلاسم وأحاج تنفر المستزيدين في هذا الباب. واقعيا نحن على صعيد الثقافة العربية أحوج ما نكون إلى دراسات معمقة في سيميولوجيا الصورة، وتاليا ما تقدمه وسائل الاتصال الحديثة عبر الشاشات المتلفزة خصوصا وعبر السينما من بنى سيميولوجية متعددة المستويات والدلالات ..فالبحث في هذا الميدان عربيا مازال محدودا للغاية والكتب التي تبحث فيه معدودة، وبهذا يأتي هذا الكتاب إضافة نوعية من المؤكد أنها ستثري مجال البحث في هذا الميدان وتقدم حصيلة معرفية مميزة..)

د.طاهر عبد مسلم: رئيس القسم الثقافي في صحيفة الزمان الدولية وأستاذ في كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد

(..C'est nous semble-t-il dans le même esprit que Kaddour Abdallah-Tani nous propose un parcours d'analyse sémiologique qui va de l'examen des concepts de la sémiologie à l'analyse des messages visuels, en passant par un chapitre consacré à l'analyse de l'image.

Sémiologie visuelle donc, essentielle à l'heure où les images se multiplient, se transforment, s'hybrident.... Une telle situation rend plus que jamais nécessaire une véritable éducation

à l'image pour que les jeunes soient capables de déchiffrer mais aussi de critiquer ces messages visuels qui les sollicitent de plus en plus. L'apport de Kaddour Abdallah-Tani est donc essentiel à cet égard. En apportant sa contribution à l'analyse de l'image, **et** s'inscrit donc dans un mouvement où les chantiers de recherche ne manquent pas…)

Dr: Thierry Lancien

Professeur des Universités. ISIC. Institut des Sciences de l'Information et de la Communication .Université Michel de Montaigne. Bordeaux 3